
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 08622128 0

Respectueux hommage

C. Bellaigue

750

7

L'Année Musicale

ET DRAMATIQUE

COMPIÈGNE. — IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE
31, RUE DE SOLFERINO, 31

CAMILLE BELLAIGUE

L'Année Musicale

ET DRAMATIQUE

1892



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1893


LIBRARY
UNIVERSITY OF



L'Année Musicale

ET DRAMATIQUE

I

Comédie-Française. — *La Mégère apprivoisée (Taming of the Shrew),* comédie en quatre actes, d'après Shakspeare, par M. Paul Delair. — Reprise d'*Œdipe-Roi.*



LA *Mégère apprivoisée* nous apprend : d'abord, qu'un mari peut toujours venir à bout de la pire des femmes ; ensuite, que la plus aimable des jeunes filles, à peine mariée, va peut-être se changer en pécore. De ces deux leçons, l'une fait grand plaisir ; l'autre, un peu de peine.

Il était une fois à Padoue, aux beaux siècles de l'Italie, un bon vieillard nommé Batista. Il avait deux filles, très différentes d'humeur : Bianca, douce autant que jolie, et la belle Catarina, plus méchante encore que belle, querelleuse, emportée, grande bailleuse d'injures et même de soufflets. Craignant le

tête-à-tête avec elle, le père a juré de ne marier la colombe qu'une fois défait de la pie-grièche. Auprès de Bianca s'est déjà glissé, déguisé en maître de luth, le gentil Cambio. Mais qui voudra jamais de la mégère ? — Un hardi seigneur de Vérone, Petruccio. — Insolences, bourrades, rien ne le rebute. N'a-t-il pas entendu mugir la tempête sur mer et dans les combats le canon ? Qu'est-ce que le courroux d'une femme ? l'éclat d'une châtaigne sous la cendre. « Cateau, lui dit-il d'emblée, je t'ai vue ; tu m'as plu ; je te veux, je t'aurai. Je suis né tout exprès pour te mater » Et il la matera. Elle crie, il rugit ; elle brise, il extermine ; elle invective, il lui clôt la bouche d'une riposte ou d'un baiser. Le dimanche fixé pour la noce, il vient, le fiancé, mais en retard d'une demi-journée, et dans un accoutrement de carnaval, suivi d'un valet fait comme lui. C'est en tel équipage qu'il conduit son Euménide à l'autel. Et là, quelle cérémonie ! Il sacre, il tempête, gourme le sacristain, renverse le prêtre et le piétine, demande alors du vin pour se rafraîchir, et prenant la belle par le cou, lui plante sur les lèvres un tel baiser, que tous les échos de l'église en claquent. Vous n'êtes pas au

bout, ma mie. Le cortège à peine revenu au logis, deux chevaux sont prêts : l'un pour le valet, l'autre pour le maître et sa dame. Et la voilà, vêtue encore de sa robe de noce, galopant en croupe, la nuit, par la pluie et le vent. Le cheval bronche ; elle roule dans la boue du fossé. On arrive enfin au château. « Quoi donc ! gronde Petruccio. Personne pour nous recevoir ! Holà, drôles, coquins ! On accourt, on s'empresse, on s'excuse. Le cuisinier sert le souper : « Il ne vaut rien. Cateau ! je vous défends de manger. Cateau ! je vous défends de dormir. Fi ! ce lit est fait comme un lit d'auberge ! (et les draps et les oreillers de voler en l'air). Mon amour, vous reposerez sur cette chaise. » — A demi morte d'inanition et de sommeil, vaincue par ses propres armes, massacrée avec son humeur à elle, Catarina se laisse tomber et s'endort. Elle se réveillera plus qu'aux trois quarts matée. Quelques épreuves encore : un plat ou deux soustraits à sa faim, une parure refusée à sa coquetterie, et la voilà soumise. Sa fureur, avant de s'éteindre, jettera quelques éclairs, mais les derniers ; de cette âme de colère, le bourreau par tendresse a fait une âme de douceur et d'amour.

Cependant qu'est-il arrivé de Bianca, l'autre sœur, et de son jouvenceau ? Comme Juliette et Roméo, ils se sont mariés en secret, les aimables enfants. Le père, tout à la joie de retrouver sa Catarina domptée, pardonne aux amoureux. Voici tout le monde réuni, excepté la douce Bianca. « Où donc est-elle ? demande son mari. Qu'un valet me l'aille chercher. » Et bientôt le valet de revenir assez penaud. Bianca refuse de paraître. A la fin pourtant elle arrive, mais récalcitrante, revêche à son tour, et la comédie n'a d'autre dénoûment que cette vicissitude.

Voilà la pièce. Ainsi contée, comme elle est représentée, elle n'est plus de Shakspeare, mais d'après et selon lui. Il est entendu, et je crois avec raison, que nous ne pouvons nous plier aux comédies de Shakspeare. Il s'agit de les plier à nous, et sans les fausser. Deux poètes déjà y avaient réussi. Après MM. Dorchain et Legendre, en prose cette fois, M. Paul Delair vient d'y réussir avec non moins d'éclat. Beaucoup retrancher, ajouter un peu, condenser le tout, voilà le secret d'une bonne adaptation shakspearienne. Celle-ci est parfaite ; plus libre que tout autre et plus fidèle pourtant, sinon à la lettre,

du moins à l'esprit de l'orignal. M. Delair a déblayé le terrain, simplifié l'intrigue, retranché les épisodes et les figures parasites, pour mettre en lumière le fond et les principaux personnages. Il a purgé aussi la comédie, non pas de la farce, mais de la grossièreté et de l'ordure. Il a même introduit en quelques scènes une note sentimentale plus à lui qu'à Shakspeare, un peu de rémission et de détente, pour couper le bruit des querelles et des coups. C'est ainsi que l'auteur a ménagé au clairon de M. Coquelin deux ou trois effets de douceur. Deux fois, au troisième et au quatrième acte, il attendrit la férocité du personnage, il en tempère le comique éclatant, et sous la violence, fait sourire l'amour.

Mais ce que M. Delair a le mieux exprimé, c'est l'entrain, la verve folle, la bouffonnerie poussée au grandiose, je dirais presque à l'héroïsme, la vie qui bouillonne dans cette comédie toute retentissante d'injures et de soufflets, cette folle émulation de colère et cette furieuse enchère de méchanceté et de haine, dont la tendresse et la paix seront le prix. M. Delair a rendu tout cela dans la meilleure langue qu'on puisse parler au théâtre, dans un style savoureux, tour à tour

pittoresque et poétique, un style qui court et qui brille, qui chante et qui rit. Si ce n'est pas là traduire un grand poète, c'est au moins le comprendre et lui ressembler.

Il y a dans *la Mégère apprivoisée* deux ou trois scènes d'une beauté singulière, et qui plus que les autres font penser. La première est celle de l'enlèvement de Catarina par Petruccio. Le couple est revenu de l'église, vous savez après quel scandale : elle, tremblante encore de honte et de rage au bras de ce capitan de la foire, gouailleur et cynique. Il annonce à tous son dessein d'emmener sa femme, non pas demain, ni ce soir, mais à l'instant même. Etonnement de Catarina, suivi de refus, de cris et de fureur. Lui pourtant marche vers elle, la saisit à plein corps et la traînant à sa suite, fendant la foule qui veut lui barrer le passage : « Quant à ma bonne Cateau, s'écrie-t-il d'une voix tonnante, elle viendra avec moi... Je veux être maître de ce qui m'appartient. Elle est mes biens, mes bijoux, ma maison et mes ustensiles de ménage, mon champ, ma grange, mon cheval, mon bœuf, mon âne, mon toute chose ; la voici, la touche qui l'osera... Grumio, tire ton épée, nous sommes entourés de

voleurs ; secours ta maîtresse, si tu es un homme. Ne crains pas, ma douce fillette ; ils ne te toucheront pas, Cateau ; je te protégerai contre un million d'assaillans[1]. » *Mon bœuf*, et surtout *mon âne*, est un peu vif ; mais que *mon toute chose* est beau ! Allez ouïr M. Coquelin sonner cette fanfare, et peut-être sentirez-vous passer le souffle quasi héroïque dont j'ai parlé plus haut. Dans cette saisie, dans cette mainmise à la fois amoureuse et brutale de l'époux sur l'épousée, vous sentirez derrière la fantaisie comique un fond d'immuable vérité, la loi naturelle et sociale de la force, de l'autorité virile, non moins nécessaire que la tendresse à la durée comme à la perfection de l'amour. Singulière unanimité des grands hommes, fût-ce des plus divers ! N'y a-t-il pas déjà du Molière là dedans ? du Molière romantique, enflammé, du Molière avec un panache, mais du Molière enfin ? Arnolphe, un jour, ne dira pas autre chose ; il le dira moins haut et sans faire le matamore, mais aussi nettement, et dans son sermon à Agnès, nous reconnaîtrons, éteint à vrai dire et refroidi, réduit en leçon bourgeoise, le lyrisme truculent de Petruc-

1. Traduction de M. É. Montégut.

cio. Tant il est vrai qu'à de certains moments le génie, fût-ce le génie de Shakspeare, n'est plus, selon le mot d'un maître critique, que le bon sens exalté.

Mais ce que ni Molière ni aucun autre que Shakspeare ne pouvait peindre, c'est le revirement et le désarmement de cette âme de femme ; après une si opiniâtre défense, c'est un si mol abandon. Petruccio et Catarina viennent enfin d'échanger le baiser de paix ; enlacés, ils vont sous les charmilles, et voici le soir : « Mon amour, dit Petruccio, regarde à l'horizon monter la lune, rouge de pudeur, comme une nouvelle épousée. » Et Catarina de rire d'abord. « La lune, dites-vous, et qui monte ; mais c'est le soleil qui descend. — Quoi ! serai-je encore et toujours contredit ? Par le fils de ma mère, c'est la lune. — Soit, mon doux seigneur, je veux aussi que ce soit la lune, ou, s'il vous plaît, une torche, une chandelle. — Non, tu mens à présent, c'est le soleil béni. » Catarina, alors, avec une explosion de joie : « Gloire à Dieu ! et que ce ne soit plus le soleil ou que ce le soit encore, il n'importe. Désormais, bien-aimé, je ne veux plus voir que par tes yeux. » Le fameux mouvement d'Ham-

let : « Doute des étoiles, du soleil... » n'est pas plus spontané, plus touchant que celui-ci, que cet oubli de soi-même, cette abdication, cette remise aveugle des sens, de la raison et de l'être tout entier à la merci de l'amour.

Une légère critique avant de finir. La plus belle scène de la comédie orignale, en tout cas la plus profonde (mon Dieu ! préservez-moi d'écrire la plus suggestive !), c'est la dernière. Il a paru que M. Delair l'avait un peu écourtée et rétrécie. Shakspeare lui donne plus d'ampleur, il y jette à la fois des couleurs plus vives et de plus fines ombres. Sous les colonnades italiennes, je regrette le festin, cet autre *Banquet*, où l'on parle aussi de l'amour. Dans Shakspeare, trois couples y viennent s'asseoir : les deux sœurs d'abord avec leurs maris, puis un prétendant éconduit de Bianca, certain Hortensio, qui de dépit a pris une autre femme. Repas nuptial, s'il en fut, où figurent trois variétés d'hymen : mariages d'amour, de raison et de folie. A la fin du souper, les dames se retirent et les maris demeurent à deviser. On plaint Petruccio, le mari de la mégère. Mais lui, gageant cent écus que sa femme est de toutes les trois la plus docile, ses amis

tiennent le pari. Bianca, rappelée la première, refuse de venir : pareillement la femme d'Hortensio. Catarina au contraire accourt en hâte. Alors quel adorable discours sur ces lèvres enfin souriantes, quelle grâce modeste et dans la pénitence et dans le conseil ! Quel délicieux retour de la femme à l'éternel féminin, qui n'est que soumission et tendresse ! « Allez, dit Catarina à ses compagnes ; allez, papillons téméraires et impuissans, mon âme a été aussi fière que les vôtres, mon cœur aussi hautain que les vôtres... Mais maintenant je vois que nos lances sont des roseaux, que notre force n'est que faiblesse, et faiblesse hors de toute comparaison, et que ce que nous semblons être le plus, c'est ce que nous sommes le moins en réalité. » Il ne fallait ici rien sacrifier ; ni surtout remplacer par cette banale formule : « Me voici, monseigneur, ordonne à ta servante, » l'adorable trait de la fin et ce geste délicieux, d'une grâce d'une obéissance antique : « Abaissez donc votre morgue, car elle ne sert à rien, et étreignez de vos mains les pieds de vos époux ; s'il plaît au mien, voici ma main toute prête à lui donner, pour peu que cela lui semble agréable, cette marque d'obéissance. »

Bianca cependant ne répond rien ; son silence nous inquiète et notre inquiétude fait justement la philosophie et la beauté de ce dénoûment. Quoi donc ! le règne du mal n'a-t-il cessé dans une âme que pour arriver dans une autre ? De ces deux unions, l'une exquise, l'autre terrible, l'autre seulement va-t-elle être heureuse ? Shakspeare nous laisse dans ce doute mélancolique. Il a douté de lui-même et trahi, pour une fois, ceux qu'ailleurs il favorise. Douceur, poésie, jeunesse, mystère, il n'a paré l'amour ici de ses grâces coutumières que pour l'en dépouiller aussitôt. Si les promesses d'un tel hymen peuvent tromper, si le front de Bianca déjà se fronce de colère, ô poète, alors tout avenir d'amour est menteur ; Juliette et Roméo se seraient peut-être éveillés de leur rêve et vous avez eu raison de les faire mourir.

Cette éclatante comédie est jouée avec éclat. Mlle Marsy, dans le rôle de Catarina, a remporté une victoire décisive. Elle y est, c'est le cas de dire, furieusement belle, d'une beauté de Gorgone, et de Giorgione aussi. Je lui sais gré surtout d'ennoblir la colère et d'avoir la fureur patricienne. Avec tout l'emportement qu'on pouvait attendre d'elle, la jeune artiste a fait preuve,

à la fin, d'une douceur inespérée et charmante. Voilà Mlle Croizette remplacée et peut-être dépassée.

Quant à M. Coquelin, il est ici plus que jamais le maître du comique, et le maître tout-puissant. Sa voix (je dirais presque ses voix, il en a tant !) est faite pour lancer aux quatre coins du monde (hélas ! même du Nouveau-Monde), les leçons éternelles et le rire retentissant. Admirable de fantaisie extérieure, excentrique même, et de vérité profonde, il concentre en lui toute la lumière et toute la force de l'œuvre pour nous les renvoyer.

Les autres rôles sont excellemment tenus : M. Coquelin frère, en valet picaresque, est majestueux et pitoyable tour à tour. M. Coquelin fils ne fait que passer, le temps de dire bonsoir à son père et à son oncle. M. Georges Berr joue très aimablement l'amoureux de Mlle Muller, plus aimable encore. Décors et costumes donnent la plus exquise « sensation d'Italie » et voilà la Comédie relevée de ses mésaventures vaudevillesques.

Elle a pris d'autres revanches : *le Jeu de l'Amour et du Hasard* avec Mlle Bartet, une Silvia

sans manière ni grimace, moins affectée et plus émue que ses devancières, au moins celles qu'il nous fut donné d'entendre. *Œdipe* aussi a reparu, pour le plus grand triomphe de M. Mounet-Sully.

Au lieu d'examiner pourquoi *Mon oncle Barbassou* valait mieux dans la *Revue des Deux-Mondes* naguère, qu'au Gymnase aujourd'hui ; plutôt que de conter menu (ce serait très, très menu), pourquoi *Monsieur l'abbé* n'est peut-être pas « une des perles de l'écrin Meilhac, » si nous parlions d'*Œdipe ?* Avant de le revoir, nous avons ouï la première conférence de M. Brunetière, à l'Odéon, sur l'histoire du Théâtre-Français. Notre éminent collaborateur y a défini la tragédie de Corneille avec tant d'autorité et de certitude, que du coup, ou par contre-coup, la pièce de Sophocle nous est apparue éclairée par réfraction, et d'un jour nouveau.

M. Brunetière a dit d'abord que la tragédie française, de romanesque et pour ainsi dire aventurière, était devenue avec Corneille essentiellement tragique. En d'autres termes, l'action, et par conséquent l'intérêt, placée jusque-là en dehors des âmes, a été reportée au dedans. Il est

certain que les péripéties du *Cid*, par exemple, sont purement morales :

> Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père.
> Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,
> Tantôt fort, tantôt faible et tantôt triomphant.

Voilà tout le sujet. Et voici la matière, essentiellement dissemblable, d'*Œdipe :* Œdipe est-il le fils et le meurtrier de son père Laïus, l'époux de Jocaste, sa mère ? Pour Chimène, la seule question est celle-ci : que voudra-t-elle ? Pour Œdipe, on se demande : saura-t-il ? Dans l'un et l'autre cas, l'évènement est loin de jouer le même rôle. Les crimes d'Œdipe une fois reconnus, le drame est fini ; le comte mort au contraire, la tragédie ne fait que commencer. Ici, le fait matériel est le point de départ ; là-bas, le point d'arrivée. En ce sens, on peut définir *Œdipe-Roi*, non pas une tragédie, mais un mélodrame, le plus sublime de tous ; incomparable chef-d'œuvre, mais j'ose à peine l'écrire, chef-d'œuvre surtout d'intrigue. Des faits, d'abord inconnus, puis vaguement soupçonnés, vraisemblables ensuite et prouvés enfin jusqu'à l'évidence, telle est cette intrigue. On sait avec quel art elle est con-

duite et comme filée, quel génie a ménagé les étapes et les points de repère sur le terrible chemin qui nous mène de l'ignorance, par le doute, à la certitude.

Faits monstreux, gros de conséquence atroces ; mais des faits seulement, pas même des crimes, et nous apercevons ici la seconde différence entre le drame grec et la tragédie française. L'une est libre ; l'autre, fatal. Rodrigue et Chimène sont maîtres des événements ; ils les créent eux-mêmes. Œdipe en est esclave et victime. Et par là au moins, le drame de Sophocle, assez inopinément, je l'avoue, se rapproche, autant que s'en écarte notre tragédie, du drame romantique. Il y a moins loin d'*Œdipe-Roi* que du *Cid*, à *Hernani*. Rappelez-vous la tirade citée par M. Brunetière :

Tu me crois peut-être
Un homme comme sont tous les autres, un être
Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.
Détrompe-toi : je suis une force qui va,
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres,
Une âme de malheur faite avec des ténèbres ;
Où vais-je ? Je ne sais. Mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descends, je descends et jamais ne m'arrête.

Rien de plus contraire à Corneille, mais de

plus voisin de Sophocle. Ne croit-on pas retrouver ici le héros grec, et sinon son langage, au moins sa nature et sa destinée ?

Ailleurs encore, dans cet *Œdipe* où tout se rencontre, j'ai cru surprendre un pressentiment d'avenir romantique. Œdipe vient d'apprendre qu'il n'est pas né de Polybe, le feu roi de Corinthe, et d'abord cette révélation l'épouvante. Mais de son angoisse accrue une pensée d'orgueil ne tarde pas à le distraire. S'il ne fut qu'un enfant du hasard, abandonné par mépris et recueilli par pitié, ce qu'il est aujourd'hui, il le doit donc à lui seul. Il s'est fait lui-même et s'est fait roi. Nouvelle illusion qui pour un instant le flatte et le console. Rêvant au passé pour ne pas voir l'avenir, il s'assied ; derrière lui, les vierges thébaines chantent le Cithéron, les rochers et les bois où naquit, d'un dieu peut-être et de quelque nymphe surprise, celui qui devait régner. Là encore ne vous semble-t-il pas reconnaître un trait de l'idéal romantique : le héros fils de ses œuvres et la poésie des naissances obscures ?

En résumé, l'extériorité de l'action et l'absence de la liberté, voilà les deux caractères essentiels d'*Œdipe-Roi*, aussi contraires que possible à

ceux de notre tragédie classique. Aujourd'hui, le théâtre (j'entends le seul digne de ce nom) continue sur un point les traditions du XVIIe siècle ; sur l'autre, il menace de les trahir. S'il vit surtout et de plus en plus d'observation intérieure, s'il se préoccupe moins des faits que des âmes, il est en train, sous prétexte d'atavisme, de suggestion et autres théories nouvelles, de revenir à la fatalité. Au lieu d'être religieuse, celle-ci sera scientifique ; mais il n'y aura que le nom de changé. L'art ne saurait manquer d'y perdre beaucoup d'intérêt psychologique, encore plus de valeur morale. Au fond, la tragédie du XVIIe siècle, moins plastique sans doute que la tragédie grecque, n'est peut-être plus belle encore, que pour avoir proclamé, défendu et glorifié les deux grands principes de la conscience humaine : le libre arbitre et la responsabilité.

Un dernier mot : la musique de Membrée m'a paru plus que jamais expressive, étroitement adaptée au drame. Elle est noble et triste ainsi qu'il convient. J'aime surtout, pour sa couleur agreste et sa mélancolie, la symphonie qui accompagne les strophes des jeunes filles.



II

Théatre du Vaudeville. — *Hedda Gabler,* drame en quatre actes, en prose, de M. Henrik Ibsen, traduction de M. Prozor.

1er janvier 1892.

edda Gabler est la fille d'un général. Elle a été librement élevée, montant à cheval, tirant le pistolet, se laissant ou se faisant courtiser de si près, qu'une fois elle a dû menacer, de son pistolet précisément, un prétendant trop hardi, certain Eylert Loevborg, écrivain génial et ivrogne. Depuis, et par ennui seulement, Hedda a épousé un pauvre petit professeur ou docteur, roux, ennuyeux, agaçant même et naïf : George Tesman. Pourquoi justement celui-là ? Parce que seul il a demandé la main d'Hedda ; les autres n'en

demandaient pas tant. Le jeune ménage est revenu hier de son voyage de noces : lui, plus distrait, plus effaré que jamais, honnêtement et bourgeoisement ravi de retrouver sa vieille tante, ses vieilles pantoufles et ses vieux bouquins ; elle, déçue, incomprise, exaspérée, et, circonstance aggravante, enceinte.

A peine de retour, elle reçoit la visite d'une ancienne amie de pension, la douce, la blonde Théa Elvsted. Celle-ci lui avoue qu'elle a quitté son mari et ses enfants pour s'attacher au génie et à la personne d'Eylert Loevborg. Elle vit avec lui, tout près d'ici ; elle est sa muse et son bon ange ; grâce à elle, Eylert ne boit plus jamais et travaille toujours. Il travaille avec sa chère Théa, gardienne de son esprit et de son âme. Il vient, ou ils viennent de publier ensemble un livre qui fait grand bruit ; un autre va suivre, plus remarquable encore. Mais l'inquiète Théa, craignant toujours une rechute d'Eylert, venait prier les Tesman de veiller avec elle sur leur ami commun.

Eylert survient à son tour. Il a son manuscrit dans sa poche. Tesman, en camarade et confrère curieux, demande une lecture pour le soir même.

Justement on doit souper entre hommes, chez certain magistrat de la petite ville, l'assesseur Brack. Ce Brack, un viveur, a tourné jadis, comme les autres, autour de la belle Hedda ; le moment lui paraît venu de pêcher dans l'eau, déjà trouble, du jeune ménage. Il s'en explique avec Hedda, qui ne répond ni oui ni non à ses offres hardies. Ce n'est pas à Brack qu'elle en veut ; c'est à l'autre. Et que lui veut-elle ? Ah ! si on le savait ! Mais voilà, on ne le sait pas et on ne le saura jamais au juste. En tout cas, plus de mal que de bien.

Eylert, se sentant faible, a refusé l'invitation de l'assesseur. Il fuit la tentation ; mais Hedda l'y rejette. Elle le défie d'aller à ce souper ; il y va donc, s'y grise abominablement et perd en rentrant ses précieux cahiers. Tesman, qui les a ramassés, les rapporte. Hedda s'en empare, soi-disant pour les rendre à Eylert, qui doit revenir prendre Théa, laissée chez les Tesman pendant le réveillon. Il revient en effet après la fête. Honteux, il s'accuse de s'être enivré comme un goujat et, dans son ivresse, d'avoir, non pas égaré (il recule devant l'aveu complet), mais déchiré en mille morceaux et jeté à la mer l'inestimable ma-

nuscrit ; il a ruiné l'œuvre de sa vie, sa vie elle-même et celle de sa compagne. La pauvre Théa s'enfuit en pleurant.

Loevborg va se tuer. Il l'annonce à Hedda. Ici, vous n'allez pas comprendre tout de suite, je vous en avertis ; vous ne comprendrez jamais peut-être, mais voici pourtant où nous viendrons chercher tout à l'heure le sens de la pièce et du personnage d'Hedda, si ce personnage et cette pièce ont un sens. Hedda lui dit donc d'une voix sombre : « Eylert Loevborg, écoutez-moi. Ne pourriez-vous agir en sorte *que cela se fît en beauté ?* » Puis, ouvrant son secrétaire, elle en tire... quoi donc ? Le manuscrit, qu'elle y a caché ? — Oh ! que non ! Un pistolet, le même dont elle menaça jadis Eylert. Elle le lui remet : « *En beauté*, Eylert Loevborg ! Promettez-le-moi. » Il sort et dès qu'il a passé le seuil, elle jette le manuscrit au feu.

Eylert s'est tué. L'assesseur Brack, mêlé à l'affaire par ses fonctions de magistrat, vient annoncer le suicide aux Tesman et à Mme Elvsted. Eylert s'est tiré un coup de pistolet ; il agonise à l'hôpital ; nul ne peut être admis auprès de lui. Et voici l'effet de cette nouvelle sur les divers

intéressés : après un cri d'horreur et quelques larmes, Mme Elvsted et Tesman se retirent à l'écart et s'asseoient devant une table, sous la lampe. La petite Égérie avait heureusement ses poches bourrées de notes et de documens ; elle ne fait que changer de collaborateur ; avec le second elle reconstituera l'œuvre du premier.

Brack s'est approché d'Hedda. Il a dissimulé devant les autres, mais à elle il peut et doit tout dire : Eylert Loevborg ne s'est pas tué dans sa propre maison, mais chez une fille, après une scandaleuse bagarre ; il s'est bien tiré un coup de pistolet, mais non pas dans la tempe, ni même dans la poitrine : dans le bas-ventre ! Pouah ! Ainsi, cela ne s'est pas fait en beauté ! Du coup, oui, de ce coup de pistolet médiocre, inférieur, meurent,avec Eylert,la dernière illusion et l'idéal d'Hedda. Mais ce n'est pas tout. L'assesseur a reconnu le pistolet pour celui de Mme Tesman. Il n'a qu'à parler ; Hedda est compromise, perdue. Il offre bien de se taire, mais à une condition... et devant cette condition Hedda se révolte. Il reste encore un pistolet dans la boîte. Elle le prend à la dérobée, va au piano, joue une valse endiablée, et, avec un éclat de rire, se fait sauter

la cervelle. La cervelle, entendez-vous bien, et non les entrailles. En beauté !

Voilà le dernier drame du puissant et obscur Scandinave qu'il est aujourd'hui convenu, convenable et distingué d'admirer aveuglément. Voilà du moins l'action de ce drame ; car, pour l'idée, elle n'est pas aussi facile à déméler. Je sais bien que M. Ibsen s'est défendu lui-même d'avoir eu, pour cette fois, une idée. « J'ai voulu seulement, a-t-il dit à son traducteur, qui nous le rapporte, montrer ce que produit le contact de deux milieux sociaux qui ne peuvent s'entendre. *Hedda Gabler* n'est pas une pièce à problème. » — Eh bien ! il est difficile, M. Ibsen. Depuis que son œuvre a été traduite, elle a fait l'objet de je ne sais combien d'études, d'une préface, d'une conférence extra-lucide avant la représentation ; après, de comptes-rendus innombrables et de discussions sans fin, et nous ne voyons pas encore très bien ce qu'elle signifie. Trop heureux si nous le voyons à peu près et si nous arrivons à vous le faire entrevoir. Peut-être sera-ce par les yeux de M. Jules Lemaître ; mais, sans ces yeux-là, je crois qu'on n'aurait rien vu du tout.

Hedda Gabler est l'analyse, et je voudrais que

c'en fût un peu plus la satire et la condamnation, d'un mal qui fait de nombreuses victimes ; un mal dont souffrent et peuvent mourir les siècles de culture et de civilisation raffinée comme le nôtre : la perversion du sens moral par le sens intellectuel ou soi-disant tel ; la subordination, que dis-je, le sacrifice du Bien, dans sa réalité concrète et nécessaire, non pas même au Beau, mais à ce qui n'en est que l'illusion et le mensonge ; à toutes les fantaisies, à toutes les chimères, les plus folles et les plus criminelles, dont peuvent s'éprendre, sous prétexte d'esthétique et d'art, des cerveaux malades et des imaginations détraquées.

Dans *Hedda Gabler*, les crimes et les ridicules viennent surtout de la tête ; les principaux personnages sont atteints d'atrophie ou plutôt d'hypertrophie cérébrale. Qu'est-ce que l'héroïne elle-même ? Une coquine d'abord et puis une folle ; moins encore : une toquée ; une dépravée, mais d'une espèce particulière, peut-être la plus dangereuse : une dépravée intellectuelle. Toute petite et par nature, Hedda était méchante. En rencontrant sur l'escalier Théa, sa compagne de pension, elle aimait à lui tirer les cheveux,

des cheveux blonds dont la fadeur l'exaspérait. Une fois même elle la menaça de les lui brûler. Jeune fille, elle a provoqué les confidences équivoques d'Eylert Loevborg : il lui racontait sa vie de débauche et de crapule, les cabarets, les mauvais lieux, et elle se plaisait aux aveux qui lui salissaient l'âme, aux propos hardis, aux gestes même, et peut-être aujourd'hui regrette-t-elle vaguement sa défense trop vive et l'outrage inachevé. « Dans vos relations avec moi, lui dit Loevborg, il n'y avait pas d'amour non plus, dites ? Pas un soupçon, pas une nuance d'amour? — Qui le saura jamais ? » répond-elle ; et elle ajoute : « Quand j'y pense, maintenant, il me semble qu'il y avait quelque chose de *beau*, de séduisant, je dirais même de courageux dans cette intimité secrète. » — Quelque chose de beau ! Voilà le grand mot lâché ! Le mot de l'esthétique et, si je puis dire, de l'intellectualité, source et source empoisonnée du drame. Autrefois les femmes « incomprises, » comme on les nommait vers 1830, prenaient un amant: témoin les héroïnes de George Sand. En 1850, Mme Bovary en prenait deux. Ces femmes avaient tort, mais du moins avaient-elles tort simplement,

naturellement. C'est par le cœur ou par la chair qu'elles péchaient; Hedda pèche par l'esprit seulement, et voilà le pire des péchés, le seul, dit-on, que Dieu ne pardonnera pas. Hedda n'est pas tentée un instant de prendre un amant, ni Loevberg, ni Brack, ni personne, et pour un rien, je le lui reprocherais. Hedda n'est jalouse de Théa, pour atroce que soit cette jalousie, qu'intellectuellement. Ce qu'elle envie à sa rivale, c'est de posséder l'esprit et non le cœur ou le corps d'Eylert ; c'est d'avoir sauvé, de protéger encore et d'aider un esprit, c'est d'inspirer une œuvre et d'y collaborer. Cette œuvre, elle la déteste et la détruit ; j'allais dire elle la tue comme un enfant né de Loevborg et de l'autre femme. « Maintenant, murmure-t-elle en regardant flamber les feuillets, je brûle, je brûle l'enfant, » et sous la métaphore concrète, c'est encore une abstraction que sa haine abstraite poursuit.

Hedda n'est au fond qu'un bas-bleu tragique, une précieuse, non pas ridicule, mais criminelle, qui vole, tue ou fait tuer et se tue elle-même, tout cela en l'honneur de je ne sais quel idéal imbécile, rêvé par son imagination en démence. Comme elles vont aimer ce type féminin, toutes

nos péronnelles de littérature, nos esthéticiennes de salon, nos belles décadentes ! Je les entends déjà se récrier sur cet état d'âme ! Songez donc ! Une femme qui, de gaîté de cœur, par snobisme intellectuel, rejette un homme à l'ivrognerie, le renvoie à son vice ! Veut-elle alors le perdre, ou l'éprouver ? On ne le sait pas, et je crois qu'elle l'ignore elle-même. Peut-être résistera-t-il. Alors, dit-elle, une flamme romantique aux yeux, il reviendra « couronné de pampre. » — Pourquoi « couronné de pampre ? » — Mais... (Lemaître au moins nous a dit qu'il fallait l'entendre ainsi) « couronné de pampre » veut dire quelque chose comme vainqueur, triomphant, pareil à un jeune dieu, à Bacchus impassible parmi les ivres corybantes. J'aurais cru plutôt le contraire, et que le pampre signifie l'ivresse au lieu de la sobriété. Mais n'importe, « couronné de pampre, » cela sonne bien, cela fait image ; Hedda n'en demande pas plus ; elle tient son idéal, elle a trouvé la pose. Si bienveillant que soit notre confrère, il n'a pu s'empêcher ici de s'écrier : Cabotine ! cabotine ! — Il fallait ce cri pour nous soulager.

Il reviendra couronné de pampre ! — Je vous

ai dit comment Eylert revient. Il a résolu de mourir. Pour le dilettantisme d'Hedda, quelle revanche inespérée ! Pouvoir empêcher un suicide et y pousser ! Surtout, que ce soit, comme on dit, un beau suicide : « En beauté, Eylert Loevborg ! Promettez-le-moi. » Hélas ! dans cette mort pas plus que dans cette vie, il n'y aura eu de couronne de pampre. L'idéal d'Hedda, son absurde et atroce idéal, la trahit encore. Un homme meurt pour elle, ou par elle, mais de quelle piètre mort ! Frappé, non pas à la tempe, ni même à la poitrine (ce serait encore une belle place !), mais au ventre et au bas-ventre ! « C'est complet, s'écrie-t-elle, la nausée aux lèvres ! Le ridicule et la bassesse atteignent comme une malédiction tout ce que j'ai touché ! » Elle, du moins, se frappe au front. A la bonne heure ! voilà qui est artistique. Savez-vous bien que la décadence antique elle-même n'a pas connu de ces délicatesses. Pauvre Agrippine, avec son *feri ventrem !* Quelle jeune femme un peu distinguée aujourd'hui voudrait mourir aussi bassement !

En beauté ! voilà, disais-je, le mot absurde et malsain de ce rôle et de ce drame. Pauvre sainte

et saine beauté ! Comme notre époque l'aura aimée, mais outragée aussi ! L'a-t-on assez compromise, assez souillée au contact de la démence et du crime ! Prenez garde ! à force d'en faire l'excuse des fous et des méchants, vous la faites leur complice et la déshonorez. On médit, on calomnie, mais avec tant d'agrément et d'esprit : en beauté ! Parce qu'elles sont laides, on ne secourt pas la misère, on ne soigne pas la maladie, on n'ensevelit pas la mort ; l'intelligence prime le devoir et la vertu ; sous prétexte de tout comprendre, on ne daigne plus rien aimer ni rien haïr : en beauté ! En beauté, les crimes « passionnels, » les meurtres intéressants et les nobles suicides ! Charlotte de Jussat-Randon perdue par Robert Greslou, le disciple, l'intellectuel; Loevborg perdu par Hedda Gabler, en beauté ! Allons donc ! Tout ça, disait un brave prêtre, dans un roman de M. Paul Bourget, c'est des grandes saletés. Il dirait ici : c'est des grandes bêtises. C'est de la littérature au sens le plus artificiel, le plus vide, le plus odieux, et si l'on n'y veille, le plus funeste du mot.

Des six personnages d'*Hedda Gabler*, quatre sont des maniaques, des affolés de littérature. Ne

parlons plus de Hedda elle-même. Mais George Tesman ! Est-il assez médiocre avec ses lunettes et ses éternels livres sous le bras ! Il a passé toute sa lune de miel dans les bibliothèques, à préparer un volume. Et sur quoi ? Sur *l'Industrie domestique dans le Brabant du moyen âge.* Pauvre savant, à qui il ne manque que de savoir un peu la vie ! Et Loevborg ? Encore un intellectuel, celui-là ! Son premier ouvrage racontait le passé; le suivant prédit l'avenir. « Il y a deux parties : la première traite des puissances civilisatrices de l'avenir ; la seconde, de la marche future de la civilisation. » — Ce sera très intéressant, quoiqu'un peu hypothétique,sans doute ; mais, comme le dit quelque part Hedda elle-même, « quand le diable y serait, ce n'était là qu'un livre, après tout. » — « Oui, réplique Eylert », et la réplique d'ailleurs ne manque pas d'une grandeur mystérieuse, « oui, mais l'âme pure de Théa avait passé dans ce livre. » — Malheureusement l'âme pure de Théa me paraît encore, si je puis dire trop « livres que ; » excusez ce mot nouveau créé pour un nouveau travers. Si douce, si dévouée, si aimante que soit la petite muse aux cheveux blonds, elle aime précisément trop en muse, en

femme de lettres. C'est par littérature et pour la littérature qu'elle a quitté son mari, ses enfans ; c'est pour approcher une pensée d'élite, collaborer à je ne sais quel idéal de métaphysique ou d'économie sociale, copier des manuscrits et corriger des épreuves. L'homme auquel elle s'est donnée vient de se tirer un coup de pistolet ; il agonise. Va-t-elle courir à lui, forcer tous les obstacles pour se jeter sur son corps ou son cadavre, et peut-être y mourir ? Allons donc ! Elle s'assied devant une table, tire des papiers de sa poche et se met à préparer les œuvres posthumes du bien-aimé. Je vous dis que ce n'est pas une amante, c'est un secrétaire.

Vous oubliez, dira-t-on,la contre-partie de tout ce ridicule, de toute cette bassesse, de toute cette démence, le personnage de tante Julie. Oh ! non, je ne l'oublie pas et je la gardais pour la fin, l'adorable vieille, la seule qui jette un rayon de lumière et de vérité dans les ténèbres de cette chambre close ou de ce cabanon. Aux hallucinations du Beau elle oppose la réalité du Bien. Et avec quelle humilité ! quelle douceur ! Elle a élevé son neveu George ; elle a veillé sur lui comme une mère ; en l'absence des jeunes mariés,

elle a paré leur demeure ; pour l'embellir, elle a engagé jusqu'à son petit avoir ; pour faire honneur à sa poupée de nièce, elle a mis un chapeau neuf; mais, par malheur, elle le dépose sur une chaise, où la cruelle pécore l'aperçoit et le prend pour le vieux chapeau de la bonne. L'épisode est admirable de férocité chez Hedda ; chez tante Julie, de candeur et de sensibilité contristée. Elle pardonne tout de suite, la chère créature. Dans un baiser pris à la dérobée sur le front irrité de la jeune femme, elle met toute sa tendresse profonde et presque auguste : « Que Dieu garde et protège Hedda Tesman ! pour le bonheur de George ! » Puis elle se retire. Laissant les autres à leur idéal funeste, elle retourne au sien, qui est bienfaisant et charitable. Elle va se rasseoir au chevet de sa sœur, la tante Rina, qui est en train de mourir. Elle ne reviendra plus qu'au dernier acte, un peu avant le dénoûment, en deuil de sa chère morte, dont elle dira d'étranges et touchantes choses, et peut-être enfin sentirons-nous la folie et la bassesse d'Hedda qui se tue, devant les deux humbles filles qui se contentent, l'une de vivre en faisant le bien, l'autre de simplement mourir.

Je dis peut-être, car tout le monde n'a pas pris ainsi la leçon, et là est le danger d'une œuvre pareille. De très bons esprits restent indulgents, pour ne pas dire sympathiques à l'héroïne. Ils trouvent qu'à la fin elle se relève et qu'au fond elle est supérieure à son piètre mari, par une conception de l'existence moins banale et moins terre à terre, par l'ambition qui la possède (admirez l'euphémisme !) « de peser une fois dans sa vie sur une destinée humaine. » M. Ibsen est-il de cet avis ou de l'avis contraire ? Je n'en décide point, ni lui-même non plus. On ne décide de rien aujourd'hui dans les œuvres, ni par les œuvres : on expose ; à nous de conclure. M. Ibsen expose des cas inquiétants. Je ne soupçonnais pas que là-haut, vers le pôle, dans de braves maisons bourgeoises, autour du poêle, les jeunes femmes norvégiennes eussent l'âme aussi malade. Une Excellence du Nord m'a bien dit, à la sortie du théâtre : « Ne croyez pas qu'elle soient toutes ainsi chez nous. » Mais n'importe ; il suffit de quelques-unes, et le traducteur d'Ibsen, M. Prozor, a raison : « Il y a quelque chose de pourri, *même* dans le royaume de Danemarck. »

On a dit que Mlle Brandès avait mal joué le

rôle insupportable d'Hedda ; c'est certain ; nulle autre ne l'eût mieux joué, on l'a dit aussi et c'est probable. J'ai assez aimé le trouble romantique de M. Candé, sa voix rauque et ses mains tremblantes d'ivresse ; beaucoup, la bonté de Mme Savary ; passionnément, les allures de hanneton, la médiocrité ahurie et tatillonne de M. Mayer ; pas du tout, la mise en scène, aussi antinorvégienne que possible, et les toilettes invraisemblablement luxueuses d'Hedda Gabler, femme du petit professeur Tesman. Ah ! les couturières ! les couturières ! quel danger pour les femmes de théâtre ! Et pour les autres aussi !





III

Théatre de l'Opéra. — *Thamara,* opéra en quatre tableaux, poème de M. L. Gallet, musique de M. Bourgault-Ducoudray.

15 janvier 1892.

u Conservatoire, un jeudi, à cinq heures de l'après-midi, dans la modeste salle des examens et des concours à huis-clos ; un seul rang de loges ; des banquettes au parterre ; sur la scène, une petite table et un grand piano ; dans les loges, les auditeurs du dehors : des mélomanes, des demoiselles avec leurs mères ; sur les banquettes, les enfants de la maison : d'autres demoiselles avec d'autres mères ; des jeunes gens au visage imberbe ou rasé. Devant la table et devant le piano tour à tour, tantôt assis, tantôt debout, parle, joue, chante, gesticule un homme maigre, au visage ascétique,

aux yeux clairs, aux cheveux insoumis. En des leçons qui parfois tournent au concert, il raconte l'histoire entière de la musique depuis l'antiquité, depuis Pindare, depuis Orphée, presque depuis les Muses, jusqu'à Wagner; des fêtes d'Olympie à celles de Bayreuth. Cet orateur original, spirituel, comique avec sérieux, savant comme un moine, ardent comme un apôtre, c'est M. Bourgault-Ducoudray, lauréat du prix de Rome il y a quelque trente ans, et l'un des meilleurs musiciens que je connaisse.

M. Bourgault-Ducoudray a peu produit. C'est la première fois, je crois, que son nom paraît sur une affiche, en vedette du moins, car il y a figuré naguère, au-dessous d'autres noms illustres, quand l'auteur de *Thamara* se fit l'*impresario* enthousiaste et désintéressé des Hændel et des Bach. Modeste lui-même, M. Bourgault est fier des autres, des grands. Il s'est consacré, que dis-je, sacrifié à eux ; il a préféré leur génie à son talent, et pour leur gloire, abdiqué ses propres chances de renommée. Digne de créer, lui aussi, il s'est contenté de comprendre et d'aimer. Il s'est fait l'interprète non-seulement de la pensée personnelle des maîtres, mais de la pensée anonyme

et collective des peuples. Il a écouté toutes les voix, les plus humbles comme les plus illustres : celles de Mozart et de Beethoven, celle aussi du pâtre grec, obscur et inconscient héritier de l'aède antique, celle des filles de Bretagne battant leur linge au lavoir ; ses deux œuvres les plus connues sont deux recueils de mélodies, les unes grecques, les autres bretonnes. De son âme ainsi donnée à tous, M. Bourgault-Ducoudray s'est pourtant réservé quelque chose, ne fût-ce qu'une étincelle. Son heure à lui a fini par sonner, mais tardive et discrète. Pauvre *Thamara !* commandée à l'auteur une trentaine d'années après le prix de Rome qui lui donnait droit à cette commande, imposée à une direction récalcitrante, décriée à l'avance par des confrères jaloux, différée par mauvais vouloir ou par accident, compromise par un ténor enroué (la chose est fréquente), sauvée par un ténor musicien (la chose est plus rare), l'œuvre a été enfin jouée et non sans succès.

C'est qu'elle n'est pas non plus sans mérite. Mérite tout musical, le poème de M. Gallet n'offrant pas beaucoup d'intérêt ni de nouveauté. Bakou la sainte, au bord de la mer Caspienne, cette mer qui ne communique avec aucune autre

mer, comme on nous disait dans notre enfance, est assiégée par le sultan Noureddin. Les habitants parlent de capituler, quand une jeune fille, Thamara, nouvelle Judith, résout de se rendre auprès du vainqueur et de le tuer. Mais devant le beau mameluck qui lui parle d'amour, elle se trouble, s'éprend à son tour d'Holopherne et se donne à lui. Elle ne l'en égorge pas moins, bien qu'à contre-cœur, et, rentrant dans la ville sauvée, elle se frappe du poignard encore sanglant. A la bonne heure, cette Judith vaut mieux que l'autre, celle de Béthulie, qui n'eut en réalité que les bénéfices de sa patriotique démarche.

Nous avons pris beaucoup plus de plaisir à la lecture qu'à l'audition de *Thamara*. La répétition et la représentation même nous avaient laissé froid. A qui la faute ou à quoi ? Un peu sans doute, à la pauvreté de l'action, à sa diffusion aussi : deux scènes y suffiraient au lieu de quatre ; le premier tableau, par exemple, fait presque totalement de chœurs : la ville se rendra-t-elle ou ne se rendra-t-elle pas ? a paru long et monotone. Et puis l'instrumentation de M. Bourgault-Ducoudray ôterait plutôt qu'elle n'ajoute à l'intérêt de sa musique. Elle manque d'homogé-

néité ; les groupes et même les unités sonores y ont trop d'autonomie ; les détails parfois trop d'importance ou de singularité, sans que cela donne ni relief ni couleur à l'ensemble qui reste gris. Mais le plus grand danger pour *Thamara*, comme pour toute œuvre sérieusement faite et digne d'être écoutée sérieusement, c'est le théâtre où elle est jouée, cet affreux Opéra de cinquante ou soixante millions, où décidément on ne jouit de rien, ni par les yeux, ni par les oreilles. On n'y voit que des choses laides, et les belles choses s'y entendent à peine. Je ne sais quelle buée de froideur et d'ennui remplit cette salle trop grande, inhospitalière, figée dans son luxe de mauvais goût et sous sa croûte d'or. Les artistes chantent là-bas, derrière un fossé que rien ne comble, que rien ne traverse. J'ignore s'ils s'intéressent au public ; mais le public n'a aucunement l'air de s'intéresser à eux. Il arrive à neuf heures, le public, que ce soit la première représentation de *Thamara* ou celle d'*Ascanio*, la dixième de *Lohengrin* ou la huit centième des *Huguenots*, et une fois arrivé, il bavarde. Les directeurs peuvent changer, le public et la salle ne changeront pas. Gardons-nous donc de juger une œuvre sur

la seule audition. Rentrons et relisons la dans le silence.

Le premier acte de *Thamara* nous a semblé un peu lourd, encombré de chœurs massifs, quoique bâti par un bon architecte classique, un élève de la grande école, nourri de Hændel et de Bach. L'originalité peut faire ici défaut, mais non pas la conscience, ni la science, ni le style ; le dialogue des groupes est bien coupé ; une belle phrase du grand prêtre : *Elle a prié pendant des jours sans nombre*, se développe avec une solennité toute sacerdotale ; cette autre : *Une vierge animée de la force de Dieu*, chantée par le pontife d'abord et reprise par la foule, est d'un caractère liturgique approprié à la situation. J'aime moins le finale à grand fracas, avec cuivres et réminiscences de Meyerbeer (*les Huguenots*, 1er chœur du IIIe acte) ; on me dira qu'il est à sept temps, chose rare, mais « le temps ne fait rien à l'affaire. »

Il y fait beaucoup, répondrait M. Bourgault-Ducoudray ; et le temps, sans jeu de mots cette fois, le temps, au sens musical du terme, ou, pour parler plus exactement, le rythme et avec lui le mode, préoccupent avant tout l'auteur de *Thamara*. M. Bourgault n'a qu'un rêve, mais dont il

ne s'éveille jamais: introduire dans l'art contemporain les rythmes et les modes antiques, et, par eux, accroître l'abondance et la beauté de la polyphonie et de l'orchestration, ces deux grandes sources de la musique moderne.

Modes et rythmes antiques ou orientaux, c'est tout un, l'Orient et avec lui les pays « *à l'abri* de la civilisation musicale » ayant seuls conservé les traditions de la Grèce. Aussi un sujet oriental convenait-il particulièrement à M. Bourgault-Ducoudray. Il y fallait une couleur spéciale que le musicien n'a point épargnée. Il a varié les rythmes, écrivant ici un finale à sept temps, là un chœur de femmes à cinq, rompant à tout moment par des mesures inégales la carrure et la symétrie des périodes. De là, dans le discours musical, plus de souplesse et de liberté, parfois un peu d'incertitude, mais souvent un nouvel équilibre et des balancements inconnus.

M. Bourgault n'a pas tiré moins bon parti des modes divers, ses chers modes dorien, phrygien, lydien ou autres. Quelle fortune pour lui que de pouvoir altérer une note sensible, augmenter une quarte juste, terminer une phrase sur la dominante ou la médiante au lieu de la tonique, faire

du chromatisme à loisir et parfois même à outrance, broder sur l'orchestre ou les voix les ornements qui caractérisent les mélopées orientales, la danse des derviches ou le chant du muezzin !

Dans le second acte, M. Bourgault a fait tout cela. Il est très bon, ce second acte, et plus on le relit, plus on y prend d'intérêt. Le théâtre représente le harem de Noureddin dans un palais, près du camp. C'est le soir ; le sultan regarde danser les bayadères : joli petit ballet, mélodies exotiques, harmonisées avec beaucoup d'ingéniosité ; un premier chœur d'almées, étrange par l'équivoque de la tonalité, l'alternance des rythmes et l'inattendu de la dernière cadence. J'aime le récit que fait Noureddin de son rêve : la première partie vague et flottante, la suite plus passionnée et plus chaude ; j'aime surtout, sous la déclamation où l'on reprendrait seulement un peu de gaucherie, le développement à l'orchestre d'une ardente phrase d'amour. Il y a du Wagner là dedans et du plus nerveux, du plus magnétique, du plus chromatique aussi, avec des poussées d'orchestre et l'élan d'un *grupetto* final, qui rappellent certains paroxysmes du maître de Bay-

reuth. Charmant et même le plus charmant de tous, le chœur féminin à cinq temps : *Au charme fuyant d'un rêve.* Il est, avec les pages précédentes, avec le chant plus âpre du ténor, dans une relation tonale extrêmement heureuse. Mainte fois d'ailleurs, le compositeur a reproduit au cours de son œuvre, et par le même procédé, ce très heureux contraste de la passion et du calme.

Le grand duo d'amour serait excellent s'il avait quelques pages de moins. La phrase du ténor, accompagnée par le violoncelle solo, n'est pas ce que j'en aime le mieux. Elle a quelque chose de contourné, de maigre aussi, parfois d'embarrassé, quand les dessins de la voix et de l'instrument, les trilles et les gammes se répondent ; elle sent un peu l'artifice et l'arrangement de contre-point. Je préfère de beaucoup le début, ne fût-ce que les premiers mots de Thamara : *J'ignore la crainte*, auxquels une simple modulation donne tant de sérieux et de fierté ; puis le cantabile de Noureddin : *Devant moi tu restes glacée*, avec sa courbe harmonieuse et sa molle cadence à la Massenet ; mais surtout le corps même, ou le cœur du duo. La situation y est traitée avec force, le mouvement toujours juste, la mélodie jamais banale, et

l'harmonie sans cesse ingénieuse. L'antagonisme entre les sentiments des deux personnages commence par s'accuser fortement, puis se fond peu à peu dans l'unanimité de la tendresse et de la volupté. Le musicien a bien suivi cette évolution, opposant toujours à l'effroi de Thamara, à sa défense contre l'amour qu'elle sent approcher d'elle, la passion croissante de Noureddin qui chante dans l'extase, en pleine lumière. J'ai retenu quelques beaux cris de la jeune fille ; celui-ci, par exemple : *Qui m'a conduite ici ?* cet autre, plus pathétique encore : *Mais rien ne pouvait donc me dire que l'ennemi c'était l'amour.* Un pareil duo n'est vraiment pas ordinaire. A chaque instant la voix haletante de Thamara coupe les cantilènes passionnées de Noureddin, mais enfin l'amour triomphe. Une très belle phrase éclate, sonore, puissante, libre en sa fantaisie comme une improvisation d'Orient ; longue, mais soutenue jusqu'au bout d'un souffle ardent et fort. Tout y est original, bien qu'un simple *tremolo* l'accompagne ; de ce *tremolo* se dégage une sorte d'appel ou de fanfare sur laquelle plane le chant vainqueur. De caressantes arabesques entourent la mélodie, lui donnent plus de grâce et de ca-

price ; des harmonies singulières en prolongent le vol, en suspendent la chute. Elle s'attarde, s'éteint et se ranime encore, se traîne sur des inflexions étrangement douces et meurt enfin dans un soupir. La réponse de Thamara défaillante n'est pas moins belle. C'est le motif d'amour déjà entendu au commencement de l'acte. Repris ici, d'abord par Thamara seule, puis en duo, puis en épilogue instrumental après le baiser décisif et la chute du rideau ; il est d'un excellent effet. Il a quelque chose de très prenant, d'un peu énervant aussi. C'est peut-être, comme nous le disions plus haut, la beauté wagnérienne, mais c'est la beauté.

La scène suivante : le sommeil et le rêve de Noureddin, l'angoisse de Thamara, sa lutte avec elle-même devant l'amant qu'il faut frapper, n'est faite et ne pouvait l'être que des motifs déjà entendus, amoureux ou patriotiques, rappelés d'ailleurs avec intelligence.

Le tableau final est fort court. J'y ai pourtant remarqué les stances de Thamara. Quand je dis stances, je dis mal : il n'y a pas là de couplets, rien par exemple qui rappelle les fameuses strophes de Sapho. Thamara ne chante qu'une phra-

se accompagnée en marche funèbre, mais cette phrase est très belle. Elle l'est par son mouvement noble, triste, et qui monte ; par son étrangeté douloureuse, par l'incertitude volontaire d'une tonalité qui toujours se dérobe et semble fuir cette voix, comme le repos a fui cette âme ; enfin par les dernières notes, d'où elle retombe, incertaine encore et pour ainsi dire à faux, d'une de ces chutes qui brisent.

Je m'étonnerais que le public se passionnât pour *Thamara ;* mais il aurait tort de ne s'y point intéresser. Qu'il écoute attentivement le second acte ; il y prendra plaisir. Qu'il encourage Mlle Domenech : elle est intelligente et bonne musicienne. Quant à M. Engel, il continue ses prouesses : tantôt il sauve *Lucie de Lammermoor*, tantôt *le Rêve*, tantôt *Thamara* (j'approuve d'ailleurs fort inégalement ces trois sauvetages). Il n'y a que lui pour lire un rôle à première vue, l'apprendre en quarante-huit heures et le chanter avec un goût parfait.





IV

Théatre de l'Opéra-Comique. — *Cavalleria rusticana* opéra en 1 acte, de MM. Targioni Tozzetti et G. Menasci (version française de M. Paul Milliet), musique de M. Pierre Mascagni.

1er février 1892.

oici un petit opéra en un acte. Il a été composé en deux mois, au fond de l'Italie, par un tout jeune homme, ignoré, presque un enfant, le fils d'un boulanger de Toscane. Il a été primé dans un concours, de préférence à cinquante ou soixante autres partitions. On le représente pour la première fois à Rome pendant l'année 1890, qui ne vit pas éclore chez nos voisins, moins de cinquante-quatre opéras. Le succès en est prodigieux, même pour un succès italien, et le petit *fornarino*, qui s'était réveillé inconnu, s'endort illustre. A Florence, l'enthousiasme tourne au délire : avant le milieu

de l'ouverture, le *maestro* fut, dit-on, rappelé trois fois. Alors la traînée de poudre s'allume. Ni les Alpes ne l'arrêtent, ni l'Océan ne l'éteint. L'Allemage s'enflamme, puis l'Autriche, l'Amérique et jusqu'à l'insensible Angleterre. En dix-huit mois, près de trois cents théâtres acclament le glorieux opuscule. Il arrive enfin à Paris et il y échoue. Car, on ne peut se le dissimuler, l'œuvre de M. Mascagni a été reçue froidement par le public et très durement par la critique. Fort au-dessous de sa renommée, elle est pourtant au-dessus de notre dédain. J'essaierai de le faire voir et de montrer aussi comment, par quelques belles pages, cette partition touche à des questions générales, aux dissidences profondes qui nous séparent aujourd'hui, et qui nous font prédire et souhaiter à la musique de théâtre, les directions les plus contraires et les plus diverses destinées.

Cavalleria rusticana, en français *Chevalerie rustique* (?) ne veut point dire, comme on pourrait le croire, Mérite agricole, mais honneur de paysans. Turiddu, un gars de village sicilien, avant de partir soldat avait aimé la belle Lola. De retour, la trouvant mariée au charretier Alfio,

il cherche une autre conquête et séduit Santuzza. Mais bientôt, repris par la coquetterie de Lola, il délaisse la pauvre fille. Santuzza, folle de douleur et de honte, supplie Turiddu de revenir à elle. Il la repousse. Celle-ci alors, égarée par la jalousie, s'en va tout conter au charretier. Les deux hommes se provoquent, à la sicilienne, en se mordant l'oreille ; ils se battent au couteau et Turiddu est tué. Ce drame violent et bref, de couleur populaire, se passe en une heure et demie au plus, entre l'auberge et l'église du village, un dimanche de Pâques, pendant la durée de la grand'messe.

La musique de M. Mascagni est très souvent banale, vulgaire, et je dirai même grossière d'idée et de style ; au moins n'est-elle jamais laide (cela est quelque chose aujourd'hui) ; parfois elle émeut et frappe au cœur ; elle a presque toujours le mouvement, la passion et la vie. A la science, au métier qui lui manquent, M. Mascagni supplée par l'instinct dramatique ; à l'élégance de l'écriture, par la justesse d'un accent, d'un cri. Je reconnais qu'il a moins d'invention mélodique que de mémoire ; son œuvre, ainsi qu'il arrive à presque tous les jeunes et à quelques

vieux, est hantée de revenants ; sous des motifs que je nommerais au besoin, on pourrait inscrire : donné par Gounod, par Bizet, par Massenet, par Verdi surtout ; comme dans un musée, et, vous le voyez, un musée de souverains. L'harmonie et le rythme pèchent trop souvent : l'une par indigence, l'autre par des allures dansantes ; l'instrumentation, par l'abus des effets connus et faciles, des sonorités d'opérette ou même de foire. De ces gros défauts, les exemples abondent : c'est la très vulgaire chanson du charretier, que ne sauve pas, au dernier refrain, une rentrée pourtant heureuse et vive des chœurs ; c'est l'oiseuse et banale prière où se rencontrent le Massenet du *Roi de Lahore* et l'Adam du trop fameux *Noël*. Qu'est-ce encore ? Le dernier motif du duo entre Santuzza et Turiddu, l'*intermezzo* d'orches tre, plat unisson de violons accompagné de harpes, enfin la chanson à boire, où des oreilles françaises ne pouvaient pas ne pas reconnaître : *J'ai du bon tabac*.

Et pourtant, il y a quelque chose là ! Il y a, comme nous le disions plus haut, le sens du théâtre, la justesse et la force de certains mouvements ; il y a parfois l'effet dramatique obtenu à

l'italienne par les plus sobres moyens : par une mélodie à peine accompagnée, une simple phrase chantante, par le moindre récitatif avec deux ou trois accords au-dessous. J'aime, et beaucoup, la sicilienne du prélude, chantée, à rideau baissé, par le ténor. Je l'aime, cette sérénade tragique, pour son parfum populaire, pour sa tristesse passionnée qui va jusqu'au désespoir, pour la tache de sang qu'elle fait au seuil du drame. Refrain de guitare, soit ; mais ils ont parfois du génie là-bas, sur une guitare, et vous ne comprenez rien à l'Italie, si jamais, un beau matin de dimanche, au soleil de Naples ou de Sicile, vous n'avez pleuré d'une semblable chanson. Qu'elles sont touchantes encore, les premières paroles de Santuzza à la vieille Lucie, la mère de Turiddu : « Dites, maman Lucie, où est Turiddu ? » et tout ce qui suit. Autant de questions, autant de phrases expressives, d'une humilité, d'une détresse qui attendrit. « Maman Lucie, je vous supplie en pleurant, faites comme le Seigneur a fait pour Madeleine et dites-moi où est Turiddu. » Cette période est de l'harmonie la plus pure, d'un contour mélodique adorable et d'une tristesse à faire pitié. Nous partageons absolument l'avis d'un de

nos confrères allemands, et non des plus petits, M. Hanslick, qui écrivait à propos de la *Cavalleria* : « Dans tout cet opéra on pourrait déclarer excellentes les parties de conversation musicale, de dialogue animé, plutôt que les chants ou le chant proprement dit. » Excellente, la romance de la pauvre Santuzza, contant à Lucie la trahison de Turiddu et sa torture à elle. Ce n'est pas une romance à l'ancienne mode, mais plutôt un libre récit, très mélodique cependant, très rythmé, très pathétique aussi et qui s'achève dans un sanglot. Le duo entre Santuzza et Turiddu, qui finit mal, commence à merveille, avec aisance et naturel. Le *stornello* de Lola, qui l'interrompt à propos, est encore d'une gentille allure toscane. Mais que voulez-vous ? Devant un refrain de *pifferaro*, tous nos savants se sont bouché les oreilles. M. Bourget a raison dans son *Paradoxe sur la musique* : « Allez donc jouer ces airs là dans le Nord, autant vaudrait y planter des orangers. »

En sommes-nous donc tellement, du Nord? N'aurons-nous plus jamais, dans notre France, quelques chaudes journées d'Italie ? Prenons-y garde : on fait chez nous, à dessein, à plaisir,

l'ombre, le froid, la nuit. De cette œuvre méridionale, on n'a pas voulu sentir les trois ou quatre rayons. Nul n'a loué comme elle le mérite, la puissance dramatique du dénoûment, les quelques paroles tremblantes, épouvantées, des femmes emmenant Lola, les adieux éperdus de Turiddu, le dernier éclat de l'orchestre et le baisser du rideau sur la rentrée et les cris de la foule.

Au lieu de noter ces détails, qui ne sont poin à mépriser, au lieu, je ne dis pas de capituler devant l'opinion du public européen, mais au moins, de compter un peu avec elle, ne fût-ce que par modestie, on a condamné en bloc la première œuvre d'un écolier ; et remontant de là jusqu'aux chefs-d'œuvre des maîtres, c'est l'école italienne toute entière qu'une fois de plus on a paru méconnaître et calomnier. Voilà ce qu'il ne faut pas faire. Il ne faut pas prendre pour d'éternelles ténèbres les éclipses momentanées de la musique italienne, ni conclure de la caducité de certaines œuvres, à l'abolition de l'idéal qu'elles représentent imparfaitement. Une forme d'art ne meurt pas. La forme italienne, qui fut admirable, peut le redevenir demain. Que dis-je ? elle l'est redevenue hier, et le Verdi d'*Otello* semble avoir

rendu au génie de l'Italie son ancienne pureté. *Otello* nous paraît le chef-d'œuvre, peut être fécond, d'un art plus formel, plus concret, répondant mieux à nos traditions et à notre nature latine, que l'art wagnérien. Je sais bien qu'on nous détourne aujourd'hui de notre instinct ; on nous entraîne, mais j'espère encore qu'on ne nous égarera pas. L'auteur d'*Otello*, je le sais également, sera bientôt octogénaire, et rien ne donne à penser que M. Mascagni prenne de ses mains le flambeau. Mais de ce flambeau, j'ai cru, dans une œuvre plus qu'imparfaite sans doute, surprendre quelques étincelles, et plutôt que de les étouffer, j'ai tâché de les recueillir.

Ce n'est point à Mlle Calvé qu'on reprochera de ne pas comprendre l'Italie. Elle est Italienne en tout, Italienne du sud et du peuple ; elle l'est par l'air du visage, la mobilité de la physionomie, le naturel des attitudes, tantôt par la naïveté presque enfantine, tantôt par la tragique violence de la passion et de la douleur. Elle a chanté très bien, encore mieux joué, dans un adorable décor, lumineux et vivant.



V

Théatre du Gymnase. — *Le Monde où l'on flirte*, comédie en 3 actes, de MM. Blum et Toché. — Théatre du Vaudeville. — *La Famille Pont-Biquet*, comédie en 3 actes, de M. Alexandre Bisson ; *les Jobards*, comédie en 3 actes, de MM. Guinon et Denier.

1er février 1892.



Le *Monde où l'on flirte* est quelque chose d'inférieur à *Mon oncle Barbassou*, la représentation la plus frivole, insipide et nulle qui soit, de la vie la plus nulle, insipide et frivole qui soit aussi.

Qu'est-ce que le flirt ? L'amour, non pas même en gros sous, mais en petits sous ; moins encore, en jetons de jeu qu'on ne paie pas. Le flirt est une grimace de société, un divertissement de salon, plus fade et plus sot que les autres, un vernis mondain, qui ne saurait prêter à une profonde analyse, tout au plus à une esquisse légère ;

celle-ci ne nous a même pas été donnée. Une petite baronne escortée par trois crétins de revue ou d'opérette, un vieux beau à monocle, une veuve inflammable, un Anglais, oui, même l'Anglais fossile, avec l'accent ! Quoi encore ? Flirt sentimental et qui tourne au sérieux, entre un officier de chasseurs et une femme délaissée ; flirt conjugal entre deux jeunes mariés espagnols ; flirt infantile entre deux mioches odieux. Voilà les personnages. Ils portent des vêtements irréprochables, et tiennent des propos ineptes, en trois des circonstances les plus considérables de la vie: aux bains de mer, à la chasse et en soirée. Le premier acte se passe à Trouville : costume de plage ; le second à Fontainebleau : costume de chasse ; le troisième dans un salon : sur le dos de ces messieurs, des habits écarlate à parements épinards ; au cou de ces dames, les trésors des *Mille et une Nuits*. Il manque un quatrième et un cinquième acte : l'un au tennis, l'autre sur un mail-coach. Alors nous aurions eu le tableau complet de la mondanité contemporaine, du monde comme représentation et comme volonté. Tout de bon, le Gymnase va-t-il garder longtemps la spécialité de pareilles misères, et des

gens d'esprit et de bonne humeur comme étaient les auteurs du *Parfum* et de *Madame Mongodin* continueront-ils de les lui fournir ?

Le Vaudeville nous a consolé de cette morne soirée par une soirée délirante. *La Famille Pont-Biquet* (j'augurais favorablement de ce nom propre) est un produit de la plus haute bouffonnerie ; non, pas de la plus haute, mais de la plus désopilante. Nous y avons pris un très gros plaisir, le fou rire étant sans doute une forme inférieure de la délectation esthétique ; mais un plaisir copieux, cette forme après tout n'étant pas complètement à dédaigner, et l'occasion se faisant rare de nous divertir sans arrière-pensée, sans efforts d'attention, ni scrupule de goût, sans préoccupation d'une idée obscure à comprendre aujourd'hui, à expliquer demain. Cela est superficiel et faux, cela n'a pas le sens commun, grondaient quelques spectateurs délicats ou chagrins. Assurément il ne s'agit point ici de *Britannicus*. *La Famille Pont-Biquet* appartient à cette catégorie d'œuvres favorisées, auxquelles on ouvre un crédit sans bornes ; elles ne sont tenues à presque rien, ni dans le fond, ni dans la forme : ni au style, ni à la vérité, ni même à la vraisem-

blance du sujet, des caractères ou des événements. Il leur suffit de nous égayer, s'il se peut, jusqu'à la convulsion, de nous montrer une caricature de l'humanité aux prises avec une parodie de la vie, des êtres burlesques à la merci de hasards insensés ou de combinaisons plus folles encore. Admirable privilège du rire ! Il a ses raisons, lui aussi, que, sous peine de pédantisme, la raison n'a pas à connaître.

Je ne raconterai point l'inénarrable, ni le désordre apporté dans une famille de robe, en province, par la réalité, le rêve, l'apparence et les suites de l'amour. Une fois de plus, l'auteur des *Surprises du divorce* a mêlé et démêlé les fils de son écheveau, non sans un peu d'embarras et de lenteur au début du premier acte et du troisième ; mais l'ensemble est d'une irrésistible démence.

Certain interrogatoire, par le juge d'instruction, d'un paysan venu à la ville pour vendre une vache et saisi comme complice d'adultère, a rappelé aux lettrés l'admirable scène de *la Cagnotte :* la comparution des habitants de la Ferté-sous-Jouarre devant le secrétaire du commissaire. Le sublime y jaillit du même constraste entre la

résignation passive de l'homme des champs et la solennité prudhommesque de l'homme de loi. Labiche avait fait son Colladan plus enjoué, plus familier avec les pouvoirs judiciaires ; le Bouzu de M. Bisson est plus ahuri, plus renfermé dans le silence farouche où s'obstinent les grandes victimes de la fatalité : l'Ajax d'Homère, l'Eurydice de Sophocle ou la Didon de Virgile.

Et puis, un courant de sympathie, de bienveillance et d'humanité traverse le rôle de Joséphin La Raynette. De toute la personne de M. Dupuis, de son visage, de sa voix, de ses gestes, vous savez quelle immense bonté rayonna oujours. Allez le voir s'empressant autour de Bouzu, prodiguant à ce « courageux laboureur, » à ce martyr d'une erreur judiciaire, tous les égards d'une charité réparatrice. La voilà, la voilà bien, comme il dirait lui-même, du ton que vous lui connaissez, la religion de la souffrance humaine.

Enfin, l'auteur des *Pont-Biquet* a découvert, ou plutôt imaginé un nouvel effet de l'amour, un rapport inattendu entre deux de nos sens : l'ouïe et un autre. Et si cela n'est pas de la psychologie, c'est peut-être du symbolisme. Et cela devient au

dénoûment un ressort comique, d'un comique tout-puissant.

Nous avons loué M. Dupuis. Il est secondé, le plus drôlement du monde, par tous ses camarades, fût-ce les plus modestes, notamment une jeune inconnue qui, dans un rôle domestique, a fait sensation. Physionomie, attitude, accent, tout est bonne en elle et lui promet un bel avenir ancillaire.

C'est pour faire place aux *Pont-Biquet* que *les Jobards* ont prématurément quitté l'affiche. La jolie pièce de MM. Guinon et Denier méritait une plus longue faveur. Non pas que le sujet en fût nouveau : c'est l'éternelle opposition de l'honneur et de l'argent, des gens d'affaires et des autres, le thème de Ponsard et d'Augier. Mais les deux jeunes, tout jeunes auteurs, l'ont repris à leur manière ; ils ont dénoué leur comédie (là en est le mérite personnel) par deux scènes originales, d'un sentiment juste et délicat et de la plus touchante mélancolie.

Henri Bonardel, un jeune homme de huit cent mille francs, va épouser Aline Gallois, une jeune fille de cinq cent mille ; lui, généreux et loyal, ardemment et noblement épris ; elle, convenablement, en petite personne ordinaire. Mme Bo-

nardel, la mère, paraît une excellente dame ; M. Gallois père, un malin, frère des Faux Bons-hommes et cousin de Me Guérin ; cousin éloigné, car il n'est pas malhonnête ; un peu plus que pratique seulement. Comme il n'est pas méchant, et que de plus, étant veuf, il avait besoin, pour sa fille d'une compagne, et d'une ménagère pour sa maison, il a recueilli sa nièce Noémie, la fille de son frère, un jobard mort sans le sou. L'humble et douce Mimi va à la cave, écrit les menus, et coiffe sa cousine.

Le jour même du contract, Henri Bonardel,qui se présentait à un cercle, s'y voit refusé. On accuse feu M. Bonardel père, d'avoir sauvé sa fortune gagnée à la Bourse, en refusant de payer, comme dette de jeu, de grosses différences. Henri s'informe : le fait est vrai ; il reste des héritiers ; le fils et la mère les remboursent intégralement. Devant cette conduite absurde, un père Gallois se retire ; une demoiselle Gallois aussi, avec un peu de chagrin celle-ci, mais si peu, que huit jours plus tard, elle remet sa robe de fiancée pour de nouvelles et plus avantageuses fiançailles.

Cependant Henri et sa mère se sont héroïquement réduits à la misère ; quelques semaines,

quelques jours encore, ils auront faim. Surmontant leurs répugnances, ils recourent à Gallois : ne pourrait-il trouver pour Henri une place ? Justement, en Bretagne, une surveillance de salines. Mais il faut là-bas absolument un homme marié, le dernier occupant ayant indisposé l'administration par ses fredaines de célibataire. Que faire alors ? Épouser la petite Noémie, que Bonardel propose avec les salines. Que dis-je ? Il l'impose, et la mère et le fils, étonnés d'abord, indignés même, réfléchissent, puis fléchissent ; ils acceptent, et la pauvre Mimi accepte aussi, doucement, tristement des mains de son oncle, cette dernière charité : après l'aumône de pain, l'aumône d'amour.

Les deux premiers actes des *Jobards* sont naturels, faciles, un peu trop peut-être. L'observation y est plus juste qu'originale, et les scènes parallèles s'y répondent exactement deux à deux ; défaut de jeunesse que cette symétrie ; on l'a pu voir lors de la récente reprise de *la Ciguë*. Mais le troisième acte est purement délicieux, au moins en sa dernière partie. Il l'est par une vue pour ainsi dire moyenne et sans parti-pris, sans illusion, mais non sans indulgence, de ce que nous

sommes, j'entends les meilleurs, les plus admirables de nous. Ce qui est nouveau ici, ce qui nous intéresse et nous touche, ce n'est pas le sacrifice des Bonardel, c'est le lendemain de leur sacrifice, c'est le surlendemain, ce sont les jours qui passent, et sous le poids de ces jours apportant chacun un peu plus de misère, c'est l'imperceptible affaissement du ressort moral, c'est la défaillance excusable après l'admirable effort. Henri Bonardel et sa mère se trouvent ainsi également éloignés d'un idéalisme conventionnel et d'un réalisme conventionnel aussi. Ils ne sont pas tout d'une pièce ; il y a place en leur âme pour les grandes énergies et les petites faiblesses, et ces deux êtres si hauts, je ne dis pas qui s'abaissent un instant, mais qui s'inclinent, nous donnent après un exemple d'héroïsme, une leçon d'humilité. Leçon mélancolique, et je sais peu de spectacles aussi touchants que celui de la mère et du fils, à bout de force, épuisés par la souffrance, regrettant presque, elle surtout, ce qu'ils ont fait, et reculant devant ce qui resterait à faire. « Je suis bonne pour la mort, dit-elle, mais trop vieille pour la misère. » Oh ! le loyal et triste aveu ! comme il échappe naturellement,

tout en lui coûtant, en lui faisant honte même, à la pauvre femme ! quelle fatigue il trahit, quel découragement devant la vie, avec laquelle rien ne sert de lutter, si elle est toujours la plus forte ; quelle désillusion du bien et de l'idéal ! quel regret, j'allais dire quel remords du devoir accepté !

Et voici que Gallois amène à Henri la petite Noémie, informée de ce qu'elle va entendre. Avec des clignements d'yeux et des sourires malins, avec des encouragements, presque des compliments d'une innocente et stupide cruauté, il laisse en tête-à-tête, comme des fiancés de l'amour, ces fiancés de la contrainte et de la misère. « Ils doivent avoir tant de choses à se dire ! » — Que de choses ils se disent en effet ! Des choses d'une navrante tristesse et d'une délicatesse exquise. J'ai retrouvé là, exprimée plus finement, plus sous-entendue et comme enveloppée, une idée qui fit l'année dernière, au Vaudeville également, le sujet de *Liliane ;* cette idée est l'incompatibilité de l'amour et de tout intérêt matériel. Au fond est-il donc si mal, dans la situation d'Henri, d'accepter à la fois une place de trois mille francs et la main d'une pauvre fille ? Peut-être n'est-ce

pas tout à fait mal ; ce serait plutôt moins bien. Pourquoi donc ? ce mariage, loin de léser personne, profitant au contraire à deux êtres qui s'y résignent ? Pourquoi ? Parce que c'est une grande loi, que l'amour pour être lui-même, doit être à lui-même sa propre fin, et qu'on ne peut sans le dégrader ou l'anéantir, en faire le moyen ou la condition d'un avantage ou d'un bénéfice.

Pauvre Henri ! Pauvre Noémie ! Ils ont aimé déjà l'un et l'autre : lui, celle que nous venons de voir ; elle (nous l'apprenons de sa propre bouche), un ingrat dont elle fut trahie. Mais. s'ils n'aiment plus ailleurs, ils ne s'aiment pas l'un l'autre, et se le disent avec une ingénuité triste, qui attendrit. Ils vont s'unir pourtant, comme s'ils s'aimaient, sans rien se demander qu'un peu de compassion, de bonté réciproque, sans rien échanger que des restes ou des reliques d'âme, de communes douleurs sans illusions communes. Mais ils auront du moins entre eux une autre personne à aimer. « C'est toujours cela, murmure la petite Mimi. Pour commencer, il ne faut pas être trop exigeant. » Et, songeant à cette rencontre, à ce rendez-vous de leurs deux cœurs dans une

tendresse unanime, de leurs lèvres sur le front maternel qu'ils baiseront tous deux, ils reprennent courage. « Qui sait ?... Pourquoi pas ?... » soupirent-ils avec un pâle sourire. — Une comédie banale et de convention leur eût prodigué dès à présent, par esprit de justice et de réparation, toutes les joies de l'amour. Il est plus original et plus délicat de leur en avoir accordé seulement, et de loin, l'espérance.





VI

Théatre du Gymnase. — *La Menteuse*, pièce en trois actes de MM. Alphonse Daudet et Léon Hennique. — Petit théâtre des Marionnettes : *la Légende de Sainte-Cécile*, de M. Maurice Bouchor, musique de M. Chausson. — Comédie-Française : *Par le Glaive*, drame en cinq actes (sept tableaux) de M. Jean Richepin.

15 février 1892.

La pièce de MM. Daudet et Hennique n'est point une étude de caractère ni de mœurs. Il n'y a là qu'une intrigue, moins encore : une action assez banale, très sommaire, où j'aurais voulu plus d'originalité, plus d'adresse aussi, plus de préparation surtout et de développement.

La très noble et très austère comtesse Nattier a destiné de tout temps son fils, le comte George, à Lucile, une fille de son frère, qu'elle a élevée. Elle a néanmoins introduit chez elle et traité en

amie une jeune femme inconnue, belle et séduisante, Mme Deloche, soi-disant veuve, en réalité divorcée, entretenue, aventurière et menteuse. Celle-ci a gagné à demi l'esprit de la mère et tout à fait le cœur du fils. Un jour, un incident équivoque, une lettre surprise, ouvre les yeux de la comtesse : elle chasse Mme Deloche, qui sort, mais au bras de George, résolu à l'épouser en dépit de l'opposition, presque de la malédiction maternelle. Et voilà le premier acte.

Au second, le mariage est fait. Le ménage vit modestement et amoureusement. Lui, gagne cinq cents francs par mois « dans les assurances ; » elle, a d'autres ressources. Elle fait croire à son mari qu'elle donne des leçons de piano, qu'elle achète pour quelques sous au marché de la Madeleine les gerbes d'orchidées dont elle revient chargée le soir, ou que des élèves reconnaissantes offrent à leur maîtresse de musique des bracelets de peres fines. Les bouquets viennent d'un grand seigneur ; les bijoux, d'un gros banquier : deux amants d'autrefois, repris ou conservés. Et rien ne troublerait ce bonheur fait d'infamie et de crédulité, ce bonheur auquel la sévère comtesse elle-même a pardonné, si l'échafaudage des men-

songes ne croulait par quelque endroit, si George un jour n'invitait à déjeuner un sien ami, Jacques Olivier, revenant du Maroc. Cet Olivier n'est autre que le mari de la menteuse. A la seule idée de le revoir, elle se sent perdue et s'empoisonne. Jusque dans son agonie, jusque sous l'étreinte furieuse de George qui l'interroge, qui l'adjure avec rage, elle ment encore ; du moins elle dissimule, refusant d'avouer tout et de se nommer. Elle meurt, et son secret de mensonge et de honte mourrait avec elle, George ne saurait jamais qui elle a été, si Olivier entrant soudain ne s'écriait en apercevant le cadavre : « Ça ! c'est ma femme. »

Cette femme, nous la connaissions tous. Elle s'est appelée déjà de bien des noms : dona Clorinde, Suzanne d'Ange, Olympe Taverny, pour ne citer que les plus fameuses. C'est la courtisane, la drôlesse, tâchant de se faire épouser. Tantôt elle y échoue, tantôt elle y réussit. Malheureusement, le personnage n'est ici qu'indiqué ou rappelé en termes trop généraux et trop vagues. Il n'offre aucun trait nouveau, ni même précis. Coquine, c'est bientôt dit, mais comment l'est-elle devenue ? En quelles circonstances ?

Pour quels motifs ou avec quelles excuses ? Elle veut épouser un honnête homme, soit! Mais, ici encore, pourquoi ? Par dégoût du vice et de l'ordure ? Non, puisque mariée elle y demeure plongée. — Aimait-elle sincèrement George ? Du fameux amour expiatoire et purificateur ? Ce serait bien poncif et d'ailleurs inconciliable avec les bracelets et les orchidées. — Pourtant, au troisième acte, songeant à la fuite avant de se décider à la mort, elle pleure de vraies larmes. — Oui, mais deux secondes plus tard, c'est l'argent qu'elle enrage de perdre et non l'amour : — « Riche, dit-elle avec désespoir, à la veille d'être riche ! » — Tenez, je crois que Marie Deloche, au fond, n'est qu'une gueuse, une simple gueuse, trop simple pour nous intéresser, pour nous toucher, même en mourant, d'une autre pitié ou plutôt d'une autre horreur, que l'horreur physique devant l'agonie d'une bête malfaisante. C'est bien ainsi qu'elle meurt, et malgré la brutalité de la scène, malgré le spectacle toujours répugnant d'un homme qui torture une femme, et surtout expirante, on excuse George tâchant d'arracher de ces lèvres serrées le dernier aveu d'infamie ; on applaudit presque son atroce réplique aux

gémissements de la misérable que brûle le poison : « Oui, tu as mal ! tu as mal ! mais ce n'est pas là répondre ! »

Autant que le principal personnage, l'action est brusquée et réduite. Nous ne voyons que des effets, jamais de causes. Marie Deloche a séduit George, elle l'a épousé. Mais par quels artifices ? Cela non plus ne nous regarde pas. Du duel entre la coquine et l'honnête homme, les auteurs n'ont point noté les péripéties, les alternatives. Un Dumas fils au moins fait de son *Demi-Monde* une comédie d'intrigue, et d'une intrigue adroitement filée, où les chances tournent et se balancent, où nous comptons les points et marquons les coups. Et puis la baronne d'Ange ment avec esprit, avec adresse, avec vraisemblance surtout, et le dénoûment de la comédie, sans rien de tragique, n'a que la désinvolture d'une partie galamment perdue par une belle joueuse.

Les autres personnages de MM. Daudet et Hennique manquent de fond autant que leur héroïne même. Le jeune homme est d'une naïveté singulière, avec ses illusions sur le prix des fleurs rares et des leçons de piano. La petite cousine

qui se sacrifie, est bien moutonnière; son père, silhouette banale de viveur, ne signifie rien et ne sert à rien. Le rôle même de la comtesse fourmille d'inconséquences : comment l'austère grande dame a-t-elle eu l'imprudence d'admettre une inconnue de cet âge et de cet air, non-seulement dans son intimité, mais dans celle de son fils, et d'un fils qu'elle regardait déjà comme à demi fiancé? Au second acte, ne pardonne-t-elle pas encore au jeune ménage avec une inconcevable facilité? Le mariage a beau avoir été béni à l'église, le sacrement n'a pu éclaircir, moins encore effacer le passé de cette femme, un passé que la comtesse a deviné, et dont ne s'est pas alarmée seulement sa religion, mais son honneur. Le grief du divorce écarté, assez d'autres subsistent, sinon pour rendre à jamais impossible, au moins pour différer plus longtemps le retour maternel.

Au milieu de ce drame sentimental, ne retrouve-t-on nulle part M. Daudet, sa voix mélodieuse et douce, encore adoucie par les années et les souffrances, la chaude effusion de sa poésie et de sa tendresse? L'hiver dernier, dans *l'Obstacle*, il était plus lui-même, parce qu'il y était

tout seul. Cette fois on ne fait que l'entrevoir, mais ses familiers peuvent encore le reconnaître. A quoi ? à des riens ; par exemple, à ce soupir qu'on croirait échappé des lèvres de Rose Mamaï : « Ah ! les fils ! les fils ! qui nous creusent des rides et nous quittent pour ne plus les voir. » A quoi encore ? A la présence d'un personnage épisodique et charmant, l'abbé Pierre. Depuis quelque temps, les ecclésiastiques se montrent volontiers au théâtre ; on en voit même au Palais-Royal ; c'est sur la scène que je veux dire. Ils y sont traités avec les plus grands égards, une parfaite convenance et l'intelligence parfois très délicate, ici par exemple, de leur caractère et de leur mission. C'est une idée heureuse et fine d'avoir mêlé à cette histoire de mensonge et de honte la pureté d'un prêtre, et d'un tout jeune prêtre, au cœur naïf, ignorant du mal et comme velouté encore de son innocence et de ses illusions. Là est l'originalité, l'émotion discrète et la grâce furtive. Étonnement douloureux, frisson de l'âme interdite et blessée comme en sa pudeur par la nudité du péché, mélange d'horreur naturelle et de surnaturelle charité devant la réalité du vice, l'abbé Pierre exprime tout cela non-seu-

lement par des mots justes et touchants avec simplicité, mais par des gestes plus éloquents peut-être que ses paroles. C'est en lui le premier, qu'un mensonge de la menteuse éveille les soupçons ; c'est sur son front, le plus pur, que passent les premières ombres. Un jour, il a cru voir la jeune femme sortir d'un hôtel de la rue de Varennes ; il le lui dit ; elle se défend, mais avec embarras. Alors, sans insister de la voix, il insiste du regard ; de quel regard profond, attristé ! Et dans les yeux qui répondent aux siens à peine a-t-il vu la faute et lu l'aveu, que de ses mains tremblantes il ouvre son bréviaire, à la fois pour se détourner du mal et prier Dieu de le pardonner.

Ce rôle, le meilleur qui soit dans la pièce, à moins qu'il ne soit à côté de la pièce, en est aussi le mieux joué, par un tout jeune comédien, M. Burguet, délicieux d'innocence, de piété et de miséricorde. Mme Pasca est, comme dans l'*Obstacle*, la mère de M. Raphaël Duflos, mère très noble d'un fils très passionné, et Mlle Sizos ploie avec des grâces minaudières sous un fardeau trop lourd à son frêle talent.

Les pieuses poupées de M. Maurice Bouchor

ont représenté leur mystère annuel : après *Tobie* et *Noël*, la *Légende de sainte Cécile ;* la vie des saints après la Bible et l'Évangile. Toute l'Ecriture y passera. Le néo-christianisme gagne ; de plus en plus il y a de l'encens dans l'air. Les marionnettes même ont le goût du divin ; des pantins jouent l'histoire sainte, et Guignol parle comme les Bollandistes.

Sainte Cécile est plus que ne le fut et ne pouvait l'être *Noël*, un drame véritable, et je l'en aime un peu moins. *Noël !* récit mélodieux, méditation profonde et attendrie, immobile tableau de la plus belle des nuits et de la plus précieuse qui jamais ait enveloppé le monde. Tout y était auguste et recueilli. On ne faisait qu'annoncer, attendre, contempler et adorer Dieu. Peu d'action et de passion, surtout de passion mauvaise, car les méchants devenaient bons tout de suite ; et sous la bise de décembre miraculeusement attiédie, les fleurs d'avril étaient écloses.

M. Bouchor a voulu donner à son nouveau mystère plus de mouvement et de réalité. C'est presque un *Polyeucte* en miniature que jouent les gentils personnages ; cette fois ils ont de vrais cœurs humains dans leur petite poitrine de bois.

Peut-être l'humanité leur sied-elle moins que le rêve surnaturel et la prière. Peut-être en les faisant vivre davantage, a-t-on diminué leur poésie et notre illusion. N'importe, le spectacle demeure encore charmant. Le second acte surtout est délicieux, et délicieux par un contraste familier à M. Bouchor, mais que le poète n'avait peut-être jamais aussi heureusement accusé, entre l'élément sérieux, touchant même, et l'élément comique. Le comique chez M. Bouchor est d'un genre spécial : il a quelque chose de succulent et pour ainsi dire de culinaire, consistant souvent dans une joyeuse antithèse de mysticisme et de goinfrerie, mélange de Jacques de Voragine et de Gargantua ; Jordaëns et Fra Angelico panachés.

Légèrement indiquée par le vieux berger de *Noël*, cette opposition de l'esprit et de la matière a fait rire encore en certains passages de *Sainte Cécile*. En d'autres, singulièrement affinée et relevée, au second acte notamment, elle a fait penser. Le rideau se lève et découvre un gros proconsul endormi, affalé sur son siège consulaire, et poussant des ronflements d'ivrogne. A droite, le roi du vague Orient où se passe la tragédie, celui qui poursuit la pure Cécile de ses

désirs criminels ; à gauche, une sorte de poussah ventru, joufflu, lippu, au crâne luisant, avec une face rubiconde de Silène bon enfant. Tous deux s'entretiennent de la vierge rebelle, de ses refus et de son prochain supplice. On entend une suave cantilène : c'est Cécile qui joue de la viole et chante avant de paraître devant ses juges. La voici qui vient ; elle est très douce, elle a des cheveux blonds couronnés de roses. Le proconsul continuant de dormir et le roi ne se sentant pas de rage, le magot se charge d'interroger la jeune fille. Il le fait avec beaucoup de bonhomie, d'ironie sereine, et la plus plaisante inintelligence de cet « état d'âme » qui dut en effet étonner le paganisme au moins autant que l'indigner.

Il m'incombe un devoir
Qui, pour d'autres, serait peut-être difficile.
Soyons un juge exquis, parlez, noble Cécile :
Vous persistez sans doute à renier les Dieux ?

CÉCILE.

Je confesse le Christ miséricordieux,
Fils unique du Père.

GAYMAS.

Obscur. Je vous engage
A ne point abuser de ce nouveau langage.

Rien que cet « Obscur, » tombé de ces lèvres sensuelles et fleuries, a paru charmant, comme s'il enfermait dans un sourire la surprise et le doute de l'âme antique devant le scandale de la croix, l'aveu même des ténèbres au sein desquelles a brillé la lumière, et qui ne l'ont pas comprise.

L'interrogatoire se poursuit :

GAYMAS.

Ainsi donc, méprisant l'édit de l'empereur,
Vous reniez nos Dieux ?

CÉCILE.

Vos Dieux me font horreur.

GAYMAS.

Ayez dans vos propos un peu de retenue.
La nature des Dieux sans doute est mal connue.
Tourmentés par un vain désir de tout savoir,
Nous suons sang et eau pour les bien concevoir.
. . . .
. . . . Donc, en métaphysique,
Le plus subtil rêveur est un pauvre benêt,
Et nous ignorerons toujours ce qu'il en est,
Si toutefois, princesse, il en est quelque chose.
Nul système ne vaut le parfum d'une rose.

Voilà des vers, les deux derniers surtout, que

ne désavouerait peut-être pas le maître de l'exégèse et du sourire, le « prince des ironiques. » Après le doute aimable, voici l'enthousiasme lyrique :

Attendez quelque peu.
Voyons, tenez-vous bien au pitoyable Dieu
Nommé Christ ou Jésus ? Chimère pour chimère,
Est-il rien de pareil aux Immortels d'Homère,
Qui, sortant du chaos et soumis au destin,
Font de l'éternité bienheureuse un festin ?
Ils enseignent la joie, ô vierge, et l'indulgence.
Pour les biens répandus sur notre infime engeance,
Tous ont droit aux vapeurs de l'encens syrien...
Tenez, retournez-vous. Non ? Vous n'en ferez rien ?
Soit; mais vous avez tort. Ce dieu qui vous indigne
A dans ses beaux cheveux le doux fruit de la vigne ;
Plein de grâce, il médite une folle chanson,
Et l'on ne sait pas trop s'il est fille ou garçon.
Or, chaque année, il meurt pour les hommes, sans
Ses membres délicats, un rustre les écrase, [phrase;
Les foule aux pieds, en fait jaillir le sang divin
Qui rira dans la coupe ; et lorsque, grâce au vin,
Nous oublions remords, soucis, tristesses vaines,
C'est le sang de Bacchus qui flambe dans nos veines.

Je ne saurais guère où trouver plus éloquente réplique de l'Olympe au Calvaire, et dans ce couplet j'admire peut-être moins le lyrisme éclatant, que le parallèle profondément symbolique

et hardiment jeté comme dernier argument, comme défense désespérée du paganisme, entre les mythes antiques et les dogmes nouveaux, entre les deux rédemptions inégalement divines, celle du vin et celle du sang.

Sainte Cécile, comme *Noël*, est accompagnée de musique. Quand je dis comme *Noël*, je veux dire le contraire, car la musique de M. Vidal était délicieuse, et celle de M. Chausson est vilaine, aigre, maigre, grinçante, mal écrite pour les voix et les instruments, si je m'en rapporte aux efforts infructueux des unes et des autres, mal écrite aussi pour les oreilles, si j'en crois le témoignage des miennes. D'autres ont autrement entendu, et l'un de nos confrères a recommandé la lecture de cette partition. La lecture, peut-être ; mais l'audition, jamais.

Et maintenant (soyons romantiques) et maintenant, messieurs, à la Comédie-Française ! *Par le glaive !* de M. Richepin, drame en cinq actes et sept tableaux, en vers. Allons ! comme disait résolument le général dans *le Monde où l'on s'ennuie*.

Nous sommes au moyen âge, sur une place de Ravenne, et de Ravenne opprimée par un usur-

pateur, Conrad le loup. Deux bourgeois, Petruccio et Galéas, pleurent la liberté. Soudain paraît une jeune fille, entraînée par un lansquenet et criant au secours ; c'est Bianca, fille de Galéas. Le père s'élance et tue le ravisseur. Il serait aussitôt pendu, car le tyran vient justement à passer, mais il est sauvé par l'intervention de la douce Rinalda, femme de Conrad. Fous de honte et de rage, Petruccio et Galéas jurent de délivrer la patrie. Or, voici qu'une espèce de bohémien, de mendiant, qui rôdait sur la place, s'offre pour les servir, ou plutôt pour leur commander. Ce n'est point en son propre nom qu'il parle, mais au nom du maître qui l'envoie, Guido, le duc légitime, disparu, et qu'on croyait mort, en réalité vivant et prêt à revenir. Les hommes prêtent serment à l'inconnu ; demain, chez Galéas, les principaux citoyens remettront en ses mains la cause de la liberté.

Cet inconnu, cet *innominato*, quel est-il ? Un frère bâtard de Guido, un patriote, un inspiré, un héros saint et pur, qu'une seule pensée anime : le salut de Ravenne. Pour que Ravenne soit sauvée, que faut-il ? Avant tout, que meure Rinalda, parce que Rinalda a trahi tout ensemble et Guido

et la patrie. Fiancée jadis à Guido, elle s'est livrée à Conrad ; fille des opprimés, elle est devenue l'épouse de l'oppresseur. Elle doit être la première victime. Par un odieux stratagème on l'attire dans un guet-apens, chez Galéas, chez celui qu'elle a sauvé la veille, et là le terrible justicier se dispose à lui trancher la tête, par le glaive. Heureusement, Guido s'est caché dans une robe de moine pour entendre la confession de l'infidèle, et vous devinez ce qu'il entend. Avec un peu de réflexion, un peu de foi surtout en celle qu'il aimait, il l'eût deviné lui-même. La pauvre Rinalda n'a rien fait qu'avec des intentions saintes : pour sauver la vie du petit Rizzo, frère cadet de Guido, seul espoir de revanche, « Rizzo, dernière fleur de la dernière branche. » Cet odieux hymen a racheté cette précieuse vie. Et puis avec tous ses concitoyens, elle croyait mort le bien-aimé ; enfin, près de Conrad, elle n'aide point au mal, elle le conjure ; loin d'être la complice du tyran, elle est le bon ange de la patrie.

Son Guido vivant et retrouvé, qu'importe le passé ? A Guido maintenant d'agir. Elle l'aidera de son mieux ; elle va regagner le palais et servir au dedans les projets du dehors. Du moins, avant

que le complot n'éclate, avant l'heure de la lutte, du péril, peut-être de la mort, que Guido vienne ce soir la retrouver et lui redire qu'il l'aime. Il viendra, il vient ; mais auprès de Rinalda son frère l'a devancé. Plus patriote, plus héroïque, plus exalté que jamais, il a révélé à Rinalda que la ville, pour se soulever, exige un gage, un gage d'union entre le prince et le peuple : ce gage, c'est l'hymen de Guido avec Bianca, l'humble fille. Il faut donc que Rinalda renonce à son amour, qu'elle jette Guido dans les bras d'une autre, ou la sainte entreprise avorte et Ravenne est perdue. Je tâcherai, murmure la pauvre femme ; et quand Guido tombe à ses genoux, elle le repousse ; elle se refuse aux baisers d'aujourd'hui, à l'hymen de demain, alléguant la couche infâme où elle a dormi et l'ineffaçable souillure. Mais on frappe à la porte. C'est Conrad, averti par un traitre, qu'un homme est chez sa femme « à cette heure de nuit. » Rinalda n'a que le temps de cacher Guido dans son oratoire ; Conrad veut lui arracher la clé ; elle la jette par la fenêtre dans le torrent qui bat les murailles. Soudain retentissent des cris d'alarme : le peuple s'est révolté ; l'émeute a envahi le palais ; Conrad

périt dans la bagarre, et Rinalda, pour assurer l'union de Guido et de Bianca, mais pour n'y point survivre, résolut elle-même de mourir. A la tête des assaillants, voici le frère de Guido, le héros toujours mytérieux. Devant lui, Rinalda s'accuse hautement, que dis-je, elle se vante d'avoir trahi, d'avoir enterré Guido vivant ; elle maudit la patrie et blasphème la liberté. Le glaive alors, le fameux glaive, s'abat sur elle. Mais avant qu'elle expire, on délivre Guido, et la mourante justifiée, remerciée, bénie et pleurée de tous, achève son sacrifice en mettant la main de la jeune plébéienne dans celle du prince victorieux.

De cette histoire compliquée, l'imvraisemblance est peut-être le plus grave défaut. Comment admettre, par exemple, au début, que les citoyens d'une ville livrée à la tyrannie, et par suite à l'espionnage, non-seulement se confient, mais se soumettent au premier venu qui leur parle de liberté ? Un peu plus loin, est-il raisonnable que Guido et son frère, pour délivrer le pays, n'imaginent rien de mieux, comme entrée de jeu, que d'assassiner la femme du tyran ? Outre qu'elle est peu pratique, cette première démarche me

paraît dictée par la rancune privée d'un amant qui se croit trahi, plutôt que par l'intérêt bien compris de la cause nationale. Et pour comble on allait égorger Rinalda sans l'entendre. Que serait-il advenu si Guido n'avait revêtu la robe du moine ? Ainsi, du commencement de la pièce à la fin, le grand politique, le saint patriote joue de malheur. C'est le plus inspiré des héros, mais le plus mal inspiré et le plus funeste. Il passe son temps à tout perdre, du moins à tout compromettre, encore plus à tout compliquer. Pas une de ses idées qui ne soit fâcheuse et près d'amener, à moins qu'elle ne les amène en effet, les plus désastreuses conséquences. Quelle est son idée capitale, celle qui, sous le drame d'histoire, noue le drame de passion et le dénoue, ou plutôt le tranche par le glaive ? Vous avez pu en juger : Rinalda et Guido réunis allaient purger Ravenne du tyran, s'en débarrasser eux-mêmes et couronner leurs amours. Au lieu de les laisser faire, le héros imagine de découvrir à Rinalda l'amour de Bianca pour le prince, un amour de second plan, sans intérêt ni portée, un amour qui n'est pas même partagé, et dans lequel, par illusion politique, peut-être aussi par monomanie d'héroïsme,

notre exalté s'entête à voir la garantie et la condition de la révolution. La révolution se fera bien sans cela. Que dis-je ? Au dénoûment elle est faite. Et alors, quelle n'est pas notre surprise, quand nous voyons Rinalda, gagnée à son tour par la contagion de l'héroïsme à vide, du sacrifice inutile et du martyre de luxe, se précipiter elle-même au-devant du glaive insupportable et jusqu'à la fin malencontreux !

Voilà comment le principal personnage de la pièce en est aussi le plus fâcheux. Le drame sans lui n'eût pas eu peut-être plus d'originalité, mais il eût marché plus vite et mieux fini. On aurait évité aussi bien de la réthorique, et sur le sacrifice, la liberté et la patrie, une demi-douzaine de sermons, dont un seulement nous a ému : celui qui termine la grande scène avec Rinalda. Il commence par une éloquente évocation de Notre-Seigneur tombé trois fois et trois fois relevé sur le chemin du Calvaire ; il finit par une exhortation, et je dirais presque une irrésistible poussée au sacrifice et au martyre. Le crescendo lyrique est ici d'un magnifique effet. Il faut ajouter qu'on l'a embelli encore par la décoration et la lumière, en ouvrant une grande fenêtre sur le ciel d'une

nuit infiniment bleue, où se détache la silhouette de M. Mounet-Sully, beau comme un christ allemand.

N'importe : patriotisme, vertu, devoirs, grands sentiments, grandes phrases et grands mots, M. Richepin en a un peu abusé. A la fin de la soirée, au milieu déjà, on demande grâce, on ne peut se maintenir à cette hauteur, on se sent inégal, insensible et honteux de son insensibilité. Ah ! les nouveaux convertis ! les barbares qui se civilisent ! Où sont les blasphèmes d'antan ? Non que je les regrette, je les rappelle seulement. La vieille morale a de ces retours et de ces vengeances : on commence par le scandale, on finit par le lieu-commun. Je sais pourtant et je veux y insister en terminant, que l'auteur a jeté sur la banalité des personnages d'éclatantes draperies. Notre critique vise le fond plus que la forme, le drame et non le vers, et même aux lieux-communs que nous déplorons, le poète lyrique, en plus d'un passage, a donné l'éloquence et la beauté des vérités éternelles.

L'interprétation est ce qu'elle doit être : forcenée. Pourvu qu'en de pareilles fureurs, la douce, la frêle, l'exquise Mlle Bartet ne brise point une

de ses cordes d'argent ! M. Mounet-Sully est relativement calme ; ainsi le veut son rôle, qu'il a d'ailleurs composé avec intelligence, y mettant tour à tour du mystère, de la mélancolie et une flamme sacrée. Son pauvre frère ne peut, hélas ! que hurler, tantôt de rage, tantôt d'amour. Il faut le louer et le plaindre. L'infortuné M. Silvain râle avant le milieu du premier acte. Plus douce est la voix de M. Albert Lambert ; plus douce encore la voix de Mme Amel, chantant pour le petit Rizzo une mélodieuse cantilène. Et quand je songe au drame de M. Richepin, je tâche d'en oublier le fracas et l'horreur et de revoir seulement un palais d'Italie, une grande salle de marbre, où, la nuit, dans un rayon de lune, un murmure de chanson et de mandoline caresse le front d'un enfant endormi.





VII

Un problème musical. — *Le Cas Wagner,* par Friedrich Nietzsche. Leipzig; C.-G. Naumann.

1er mars 1892.

VEZ-VOUS lu Nietzsche? Nous ne l'avions pas lu nous-même il y a quelques semaines seulement, quand une très substantielle et très intéressante étude de M. T. de Wyzewa nous a donné l'envie de le lire. Frédéric Nietzsche, métaphysicien allemand et pensionnaire d'un hospice d'aliénés, est, paraît-il, ou plutôt a été l'un des hommes qui ont exercé la plus grande influence en ces dernières années sur l'Allemagne et sur toute l'Europe du Nord. Les habitants des pays de brouillard lui trouvent du génie. De ses doctrines, là-bas, des professeurs inspirent leurs cours; des écrivains, leurs drames ou leurs romans; en France, on l'ignore.

Nietzsche est tout ensemble philosophe, critique, poète et musicien. Il a écrit des livres : *de l'Origine de la tragédie*, *Par-delà le bien et le mal*, *Ainsi a parlé Zarathustha ;* une cantate pour orchestre et chœurs et la brochure dont nous allons parler : *le Cas Wagner*. L'heure où *Lohengrin* vient de faire parmi nous son apparition officielle, n'est peut-être pas mauvaise pour savoir ce qu'a pensé du maître allemand un des plus considérables parmi ses compatriotes. Puisqu'on cherche et qu'on trouve en effet dans le génie de Wagner tant de philosophie, prenons un peu l'avis des philosophes.

Pour un philosophe, au dire de Nietzsche, le premier devoir est de purger son esprit et son âme de tous les germes de maladie. Or Wagner est une maladie. Nietzsche l'a eue et s'en est guéri. Le mal, qui n'est pas sans remède, n'est pas non plus sans profit. Si pernicieux que soit l'auteur de *Tristan et Yseult*, un philosophe ne saurait se passer de lui, parce qu'il est l'interprète incomparable de l'âme contemporaine, le représentant parfait, sans hypocrisie ni réticence, de la modernité. — « Je le déteste, mais je ne peux plus souffrir d'autre musique que

la sienne. » Voilà toute la thèse de Nietzsche : prémisses et conclusion. Thèse purement négative et rentrant par là dans la doctrine générale de l'implacable nihiliste, qui n'eut jamais que la manie de démolir, sans le pouvoir ou la volonté de réédifier.

Nietzsche commence par opposer Bizet à Wagner. Il admire sans rectrictions *Carmen*, qu'il a entendue vingt fois et dont chaque audition l'a rendu meilleur, surtout meilleur philosophe. Qu'une telle œuvre, dit-il, est achevée ! Par elle on devient soi-même un chef-d'œuvre, chef-d'œuvre de longanimité, de calme et de paix. « Avez-vous remarqué, ajoute-t-il, que la musique affranchit l'esprit, donne des ailes à la pensée ? Plus on est musicien, plus on est philosophe. Alors le ciel gris de l'abstraction est traversé d'éclairs ; la lumière illumine jusqu'au filigrane des choses ; on approche de plus près les grands problèmes, et l'univers apparaît comme du sommet d'une montagne. »

Nietzsche trouve en *Carmen* l'amabilité, la souplesse, la richesse, et par-dessus tout, la précision. La musique en est facile, et pour cet Allemand singulier, tout ce qui est bon est facile, et tou-

jours le Divin court d'un pied léger ! Et puis Bizet traite ses auditeurs avec courtoisie, en êtres intelligents, en musiciens ; il a l'air de les considérer, et non comme Wagner, de les mépriser. *Carmen* enfin nous affranchit. Il y a d'autres « rédempteurs » que Wagner. *Carmen* nous délivre des brouillards et de l'humidité au Nord, des vapeurs de l'idéal wagnérien. Elle a la transparence et la netteté de l'atmosphère méridionale ; l'éclat, la gaîté du soleil, et avec cela une sensibilité franche, exempte de sensiblerie et de nerfs, une sensibilité du Sud, plus brune, plus chaude et comme dorée aux feux des midis africains.

Au point de vue passionnel, *Carmen*, plus que le drame wagnérien, nous fournit l'expression véritable et le type de l'amour. Nietzsche se fait de l'amour l'idée la plus concrète, la plus formelle, la plus tragique aussi, la plus opposée par conséquent à la sentimentalité allemande. Il tient l'amour pour fatal et cynique ; il ne voit en lui que la haine à rebours, une passion funeste, qui a trouvé son expression définitive et sa formule dans le cri final de José : *C'est moi qui l'ai tuée, ma Carmen, ma Carmen adorée !* L'amante par excellence, c'est la cigarière de Bizet et non la

vierge surnaturelle, *die hohere Jungfrau*, de Wagner. Avec tous les artistes et presque tous les hommes, Wagner s'est mépris sur la nature de l'amour. On croit et on dit l'amour désintéressé parce qu'il recherche le bonheur de l'être aimé, mais au fond il en recherche surtout la possession. Dieu lui-même est terrible à qui ne veut pas être sien, et toute tendresse, humaine ou divine, encourt ainsi l'amer reproche de Benjamin Constant : « L'amour est de tous les sentiments le plus égoïste et par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux. »

Pour Wagner, la grande question morale, celle qui prime toutes les autres, c'est la rédemption. Voilà le *leitmotiv* de son œuvre entier, le thème de toutes ses variations. Pas un opéra wagnérien où quelqu'un ne soit racheté : une courtisane par un bon jeune homme (*Parsifal*) ; une belle jeune fille par un brillant chevalier (*les Maîtres chanteurs*) ; un pécheur intéressant par une vierge sans tache (*Tannhaüser*) ; voire même le Juif-Errant par une femme qui l'aime (*le Vaisseau fantôme*). Et de ce dernier exemple d'amour, Nietzsche tire un argument contre l'amour même : il soutient qu'en s'arrêtant l'éternel voyageur

s'est perdu, que dans le repos il a trouvé sa déchéance, et qu'ainsi déchoit le génie, le jour où il condescend à la femme, à l'amour, ce parasite de l'âme.

L'Anneau du Nibelung enfin, toujours une histoire de rédemption. Mais c'est ici Wagner lui-même, le racheté. Vous allez voir comment. Pendant une bonne moitié de sa vie, Wagner a cru à la révolution « comme seul un Français a pu jamais y croire. » Parti en guerre contre les préventions et les préjugés, cherchant la révolution jusque dans la mythologie, il fit de Siegfried le type du révolutionnaire par excellence. Rien que par sa naissance, Siegfried proteste contre les lois établies, puisqu'il est fils du meurtre, de l'adultère et de l'inceste. Pour conformer sa vie à ses origines, il se fera l'émancipateur de la femme (rédemption de Brunehild). Siegfried et Brunehild glorifieront l'amour libre ; sur les débris de la vieille morale, ils fonderont l'âge d'or... Ils l'allaient fonder, et le vaisseau de Wagner traçait déjà ce glorieux sillage, quand il toucha sur un bas-fond : la philosophie de Schopenhauer. Qu'est-ce que Wagner allait mettre là en musique? L'optimisme ! — Il en eut honte, et de l'écueil même, le

pessimisme de Schopenhauer, il fit le terme de son voyage et le hâvre de son navire. Par un brusque revirement, il accomoda l'*Anneau de Nibelung* à la Schopenhauer. Au lieu de tout réparer, il ruina tout à fond : décidément le nouveau monde ne vaudra pas mieux que l'ancien ; Brunehild, qui dans le principe devait prendre congé du public avec un hymne en l'honneur de l'amour libre, n'aura qu'à conclure au rebours par des utopies socialistes. Elle travaillera Schopenhauer, et mettra en vers le quatrième volume du *Monde comme représentation et comme volonté!* Du coup, Wagner lui-même était racheté ! En vérité, ce que le musicien doit au métaphysicien, l'artiste de la décadence au philosophe de la décadence, cela est incalculable.

Artiste et artisan de la décadence, voilà Wagner. Il est malade et rend malade tout ce qu'il touche. Il est la maladie, et il se croit et se dit le médecin ! Wagner est une névrose. — Il y a du vrai dans cette définition. Je ne sache pas qu'un musicien ait jamais eu sur les nerfs une prise aussi terrible. C'est par les nerfs que Wagner nous charme ou nous agace, nous ravit ou nous exaspère ; par eux qu'il double, qu'il centuple la vie en nous, ou

qu'il l'hébète et l'anéantit. On jouit de sa musique et on en souffre comme d'une volupté. Elle affine, elle irrite la sensibilité, jusqu'à ce qu'elle l'émousse et la paralyse. Je connais de Wagner des pages physiquement douloureuses, et sous les mélodies de *Tristan* par exemple, sous telle ou telle phrase d'un chromatisme cruel, sous l'archet des violons et l'étreinte du *leitmotiv*, les nerfs se tordent et crient. Un tel art relève parfois de la physiologie. Aussi Wagner a-t-il plus que tout autre étudié le pouvoir sensuel des instruments ; il sait lesquels nous prennent par les entrailles, lesquels par la moelle épinière. Il arrive à s'inquiéter pour ainsi dire de la couleur des notes plus que des notes elles-mêmes. Si le génie de Wagner prenait forme et voix humaines, voici, à peu près, selon Nietzsche, comment il parlerait : « Mes amis, il est plus facile de faire de mauvaise que de bonne musique. Et si c'était également plus avantageux, plus efficace, plus persuasif, plus sûr, plus *wagnérien ! Pulchrum est paucorum hominum*. Nous entendons le latin et aussi notre intérêt. Pourquoi pas, au lieu du beau, le grand, le gigantesque, auquel on arrive plus aisément ? Avant tout, pas de pensée. Rien de plus

compromettant qu'une pensée. Mais l'état qui précède la pensée, la foule des pensées encore à naître, la promesse des pensées futures, le monde tel qu'il était avant que Dieu le créât, une recrudescence du chaos (autrement dit, dans le langage du maître, l'infini... mais sans mélodie). Calomnions surtout, calomnions la mélodie. Rien n'est plus dangereux et ne perd aussi sûrement le goût qu'une belle mélodie. Si de nouveau l'on aimait les belles mélodies, c'en serait fait de nous. »

On n'a jamais traité Wagner aussi durement. Sur la question de la mélodie, sur cette autre question, plus discutable encore, de l'absence de pensée chez Wagner, il y aurait beaucoup à répondre, et Nietzsche trop souvent calomnie lui-même celui qu'il accuse de calomnier. Mais, en revanche, il ne pouvait assez reprocher à la musique de Wagner, cet état perpétuel d'attente et de pressentiment, d'indécision, d'*in fieri*, comme disent les philosophes, où rien ne commence ni ne s'achève, mais où tout continue. Et voici une autre observation, non moins juste et peut-être plus nouvelle, sur l'importance, dans l'œuvre de Wagner, des infiniment petits. Les infiniment petits sont aujourd'hui maîtres du monde : du

monde physique et social ; notre corps leur appartient ; notre santé et notre maladie, notre vie et notre mort sont leur œuvre ; l'être de chacun de nous est la résultante de millions d'êtres élémentaires. En politique aussi bien qu'en physiologie, le principe vital s'est déplacé ; il a passé de l'unité au nombre. Qu'est-ce que le suffrage universel, sinon l'extension de la micrologie à l'organisme social, et la remise du pouvoir aux plus nombreux et aux plus petits ? L'art a suivi le courant. Wagner, j'entends le Wagner véritable, celui non pas de *Lohengrin*, mais de *Tristan*, a décomposé les forces de la musique, jadis plus simples et plus unes. *Tristan*, par exemple, n'est qu'une colossale agrégation d'atomes, et c'est en ce sens que Nietzsche a pu définir le maître de Bayreuth un gigantesque miniaturiste. Certains tableaux de Wagner, fût-ce les plus grands, sont faits des plus petites choses : courts et nombreux motifs ajustés ensemble, vrais microbes musicaux, partout répandus comme une poussière de vie. Ainsi les nuances, les détails, remplacent de plus en plus l'unité, la largeur et les grands partis-pris d'autrefois.

Pour comprendre pleinement Wagner, il ne

faut pas voir en lui un musicien seulement. Il était autre chose : avant tout, selon Nietzsche, un homme de théâtre ; l'incomparable histrion, *le scénique* par excellence. Il ne rentre pas dans l'histoire de la musique à proprement parler. On ne saurait le confondre avec les maîtres de la musique pure, un Beethoven, par exemple. La musique pour lui, ne fut jamais le but, mais le moyen, le langage, et Nietzsche va jusqu'à dire qu'en dehors du point de vue ou du goût dramatique, lequel est, comme on sait, fort tolérant, la musique de Wagner est mauvaise, peut-être la plus mauvaise qui jamais ait été faite !... Doucement, je vous prie, mon maître de philosophie. Ce n'était pas la peine de guérir d'un mal pour tomber dans le mal contraire, et l'athéisme ne vaut pas mieux que l'idolâtrie.

Nietzsche raïlle surtout, avec une verve et un bon sens qu'on n'attendait guère d'un philosophe allemand, la littérature et la métaphysique de Wagner. Jusqu'ici la musique n'avait jamais eu besoin d'une littérature. La musique de Wagner était-elle trop difficile pour se comprendre toute seule ? A-t-on eu peur, au contraire, qu'elle ne fût point assez difficile ? Une phrase que Wagner a

ressassée toute sa vie et qui lui a survécu, c'est que sa musique signifie autre chose, infiniment autre chose que de la musique. Wagner avait besoin de commentaire, de glose, pour démontrer que sa musique « signifie l'infini. » Il eut toujours la manie, la folie de la signification et du symbole. « Ce que cela signifie, » voilà sa devise. Par exemple, il s'est demandé ce que signifie Elsa, et s'est répondu : elle signifie l'esprit inconscient du peuple, et voilà comment il est devenu un parfait révolutionnaire... J'allais vous le dire, et voilà pourquoi votre fille est muette.

Ce métaphysicien n'est décidément pas tendre à la métaphysique. Il accuse Wagner d'avoir achevé dans les esprits l'œuvre de perturbation commencée par les Hegel et les Schelling ; de s'être attaché, cramponné à cette illusion, très allemande, que l'idée signifie quelque chose, une chose pleine d'obscurité, d'incertitude, de pressentiment, mais quelque chose enfin, et même la chose par excellence. Wagner n'a fait qu'appliquer à la musique la théorie hégélienne. Il a inventé en musique un style qui représente l'infini, la musique en tant qu'idée, la musique idée... — « Madame, demandait jadis Henri Heine, ma-

dame, avant tout, avez-vous l'idée d'une idée ? Une idée est une idée ; une idée, c'est une bêtise qu'on se fourre dans la tête. » C'est en ce sens, ajoutait le poète, que le mot est employé comme titre d'un livre, par M. le conseiller aulique Heeren, à Göttingue. Le maître de Bayreuth et ses disciples ont souvent employé le même mot dans le même sens.

Personne, au dire de Nietzsche, n'a mieux compris Wagner que « le jeune homme allemand. » Le jeune homme allemand se contente admirablement de ces deux termes : « infini » et « signification. » Le jeune homme allemand aime cet art énigmatique, ce jeu de cache-cache derrière les symboles, cette polychromie de l'Idéal, ce partout et ce nulle part, cette chevauchée sur les nuages, et tout ce gris et tout ce froid. Le jeune homme allemand, comme Wagner même, est parent du mauvais temps, du temps allemand. Il n'aime pas comme nous tout ce qui manque à Wagner : l'esprit, l'amabilité, la *gaia scienza*, la clarté méridionale et l'azur uni des flots.

Wagner a coûté cher à l'Allemagne. Il l'a domptée par la force, par une puissance de pensée, de travail, sans exemple jusqu'alors. Jamais

on n'avait commandé, jamais on n'avait été obéi ainsi. Wagner a donné à tout le personnel de l'art musical et dramatique, une conscience inconnue, un esprit nouveau de zèle, de courage et d'abnégation ; il a demandé tous les sacrifices et les a tous obtenus. Mais dans le fond, on lui résiste encore ; un secret instinct continue de protester, et cela est un signe de santé, un symptôme rassurant pour l'Allemagne au sein de la décadence européenne. Quand on jeta sur le cercueil du maître des couronnes avec ces mots ? *Erlosung dem Erloser*, délivrance au libérateur, beaucoup firent tout bas cette correction : *Eslosung vom Erloser*, délivrance du libérateur. On respirait enfin. Quel effet a produit Wagner sur la culture intellecuelle ? Le mouvement wagnérien a poussé au premier plan les profanes, les « idiots en art. » « Et c'est ça, dit Nietzsche avec mépris, c'est ça qui organise des sociétés, impose son goût et tranche de tout en musique ! » — Autre effet du triomphe de Wagner : *la Théâtrocratie*, la souveraineté extravagante du théâtre, cette manifestation inférieure de l'art, bonne tout au plus pour la foule, et qui n'est, dans l'ordre intellectuel, « qu'une forme de la démôlatrie. »

Wagner enfin a été un dissolvant. Il ne se plaît qu'à l'équivoque et à l'ambiguïté. Tout ce qui, dans le domaine de l'esprit, est fatigue, épuisement, danger pour l'activité et la vie, calomnie contre l'univers, tout cela, son art le patronne et l'exalte. Il flatte les instincts de bouddhisme, d'anéantissement ou de religiosité décadente. Il est le grand avocat de la transcendance et de l'au-delà. Sa musique a nom Circé. *Parsifal*, son dernier ouvrage, est son chef-d'œuvre en ce genre. Là sont réunis tous les artifices, tous les enchantements de la beauté morbide, si bien que *Parsifal* rétroagit même sur les œuvres antérieures pour les obscurcir. Venez maintenant ! s'écrie Nietzsche, venez, amis, et buvez à la coupe mortelle. Jamais vous ne trouverez philtre plus délicieux pour endormir votre âme, et, pour vous y affadir, plus de bosquets de roses. Ah ! le vieux sorcier, Klingsor des Klingsors ! Comme à l'antique Minotaure, on lui conduit chaque année des théories de jeunes gens et de jeunes filles à dévorer. Chaque année, l'Europe entière retentit du même cri : En Crète ! En Crète ! Quelle rude guerre il nous fait à nous, les esprits libres ! Quel appel, sur les lèvres enchantées de ses jeunes ma-

giciennes, à toutes les lâchetés de l'âme moderne! Il faut le mordre comme un chien de peur de l'adorer. Aussi prends garde, vieux séducteur ! *Cave canem!*

Voilà un terrible réquisitoire. A quoi va-t-il conclure ? Au néant. Contre tous les maux, Nietzsche ne connaît que ce remède. Si dans cet écrit, dit-il, j'ai fait la guerre à Wagner et, par la même occasion, au goût allemand, si j'ai eu de dures paroles pour le crétinisme de Bayreuth, que certains musiciens n'aillent pas s'en réjouir. Auprès de Wagner, les autres artistes ne comptent pas. Wagner a tué la musique, mais la faute en est à lui moins qu'à son temps. Il n'a fait que précipiter le mouvement. Tous ceux qu'on essaie vainement de lui opposer, ne composent pas de meilleure musique, mais de plus impersonnelle et de plus indifférente. Lui du moins aura été un tout ; il aura été toute la ruine, toute la décadence, décadence volontaire, convaincue et efficace. La force désormais nous manque ; notre corps est épuisé. L'étude, le commerce des vieux maîtres, peuvent nous soulager, mais non pas nous guérir. Peut-être verrons-nous luire un dernier rayon, un reflet attardé de la Beauté dé-

faillante, mais elle se meurt, et nul dieu ne viendra la sauver.

Telle est la conclusion. — « Il est vrai qu'*elle* est triste ! » — Et fausse par bonheur. Nietzsche se trompe. La musique n'est pas le moins du monde en train de mourir. Elle a souffert d'un Wagner, et notre philosophe l'a montré ; elle en a profité aussi ; j'aurais voulu qu'il le montrât de même. Mais son siège était fait. Pour tout et pour tous, Nietzsche n'a jamais rêvé que le néant. En ce qui le concernait, la folie a réalisé son rêve. Les wagnériens absolus ne manqueront pas d'en triompher. Voyez, diront-ils, où on en arrive pour n'avoir pas aimé Wagner. — Peut-être, mais on y arrive aussi pour l'avoir trop aimé !





VIII

Concerts du Conservatoire : Second tableau du premier acte de *Parsifal*. — Opéra-Comique : Reprise des *Noces de Figaro*.

15 avril 1892.

ocus *regit actum :* autrement dit, c'est à Bayreuth qu'il faut entendre le premier acte de *Parsifal*. Il faut voir le Monsalvat, comme le Parthénon, sur sa colline sainte ; là-bas seulement plane la colombe et le Graal s'empourpre du sang de Jésus. Au Conservatoire, le miracle ne s'est pas renouvelé. Les voix ont eu beau chanter : mangez, ceci est mon corps ; buvez, ceci est mon sang ; la transsubstantiation ne s'est point accomplie, et nous n'avons point retrouvé notre extase de pèlerin.

Pourquoi ? Parce que cette musique a besoin

d'autre chose que d'elle-même : de pantomime et de figuration, parce que la beauté de cet art n'est pas seulement en lui, mais autour de lui. Vous qui n'avez pas été à Bayreuth, interrogez ceux qui en reviennent. Lisez notamment le volume que publiait hier un amateur éclairé, que dis-je, enflammé[1]. Vous y trouverez la part judicieusement faite aux causes extérieures et secondaires, ne fût-ce qu'au seul aspect du temple où les chevaliers du Graal célèbrent leurs mytères. « Jamais, observe l'auteur avec un sens très délicat de la scène qu'il étudie, jamais je n'ai vu sur les planches une pareille architecture. Le décor est ici à la hauteur du rêve ; la vision du maître est égalée. On se sent dans le tabernacle où s'adore l'Immuable. Tout respire la tradition ; c'est l'image de l'absolu. Une puissante unité règne dans l'édifice ; la figure circulaire s'y manifeste partout ; elle en est le *leitmotiv ;* chaque ligne lui obéit. Les colonnades s'y conforment ; les tables saintes aussi ; le dôme et le pied des murailles suivent le même mouvement. Ces courbes harmonieuses ont pour axe une verticale

1. *Un pèlerinage à Bayreuth,* par M. E. de Saint-Auban ; A. Savine.

qui passe par l'autel et le centre de la coupole, dont la hauteur semble se perdre dans le domaine de l'azur. Là-bas, de chaque côté, dans les lointains de l'abside, une ouverture donne accès sur des lieux fermés au regard. On dirait la porte inquiétante qui s'ouvre dans les monastères sur la blanche longueur des couloirs où les profanes n'entrent pas et par laquelle les religieux arrivent à l'église, lorsqu'ils interrompent l'extase de leur oraison solitaire pour venir prier ensemble à l'heure du rendez-vous. »

Le fait est que cette coupole, ces pleins cintres, ces courbes du décor et du double cortège, tout cela répond par je ne sais quel secret accord aux courbes des mélodies, aux sonneries moelleuses et pour ainsi dire arrondies des cloches. Ce n'est pas tout : la musique est parfois ici d'une telle envergure, qu'il lui faut de l'espace en largeur pour se déployer, en hauteur pour prendre son vol. Enfin la disposition des voix par étages peut seule donner l'illusion d'un édifice qui vit et qui vibre tout entier, où, depuis le pavé jusqu'aux frises, il n'est pas un arceau, pas une colonne, pas un bloc de pierre qui ne chante et ne prie.

Wagner, pour nous émouvoir, a compté encore sur d'autres artifices, ou, si on veut, d'autres prestiges : sur l'obscurité de la salle, qui ajoute au mystère et au mysticisme du tableau ; sur la correspondance étroite entre la musique et les mouvements, les gestes et la physionomie des acteurs, sur la majesté de la procession religieuse et guerrière, sur le manteau rouge des chevaliers ; que sais-je ? sur l'angélique visage et la démarche modeste d'un enfant qui tient un calice, sur le sanglant éclat du cristal miraculeux. Pourrons-nous sentir la mâle douceur de cette marche, si nous ne faisons que l'entendre, et deviner pourquoi l'orchestre a crié de douleur, si nous ne voyons Amfortas, pâle et gisant sur une littière, porter à sa poitrine toujours saignante ses mains indignes désormais de consacrer le corps du Sauveur ?

Supprimer le spectacle matériel, c'est nous retirer toute la vision poétique et philosophique du sujet. Il est si vaste et si complexe, que la représentation sonore ne suffit pas à le rendre en son entier. Le répertoire lyrique, avant *Parsifal*, comptait déjà plus d'un grand tableau religieux : la crypte de la *Flûte enchantée*, les funérailles

d'Eurydice, la Pâque de la *Juive* surtout, ou la liturgie orientale de l'*Africaine*. Pourquoi toutes ces admirables cérémonies pourraient-elles, sans trop de dommage, passer de la réalité du théâtre à l'abstraction du concert ? Parce que l'idée en est plus simple que celle de *Parsifal*, et dès lors plus facilement évocable par la seule musique. Qu'est-ce que la douleur d'Orphée, par exemple ? Une douleur purement naturelle et humaine, éclatant parmi les rites funèbres sur le sépulcre où dorment ses amours. Mais au milieu de ses frères, Amfortas endure un plus étrange martyre. Prêtre et roi, infidèle gardien du sang du Christ et de la lance qui jadis ouvrit le flanc divin, il a péché dans sa chair, et sa chair est punie ; de plus, il s'est laissé ravir l'arme sacrée ; son ennemi l'en a blessé et la blessure saigne, à flots plus pressés et plus brûlants chaque fois que le malheureux prince voit resplendir le calice auguste. A ce ministère qui le torture il doit pourtant se prêter ; ses compagnons l'y contraignent et réclament la vue, pour eux bienfaisante, du ciboire rayonnant. On le découvre donc. Alors, entre la souffrance de l'homme et la divine souffrance, dont ces gouttes lumineuses perpétuent

la mémoire, s'établit une communion douloureuse et tendre. Ne cherchez ni chez Gluck, ni chez Halévy d'aussi poignantes délices; une psychologie, que dis-je ? une théodicée aussi mystérieuse était étrangère à la foi d'Hellas comme à celle de Juda. Sans compter que *Parsifal* possède un dernier élément de grandeur et de beauté morale tout chrétien et tout moderne, que seule encore la représentation peut mettre en lumière : la pitié. Nous ignorons, au concert, que devant cet homme qui souffre un autre homme est debout, qui contemple et compatit. *Durch Mitleid wissend.* Il saura par la miséricorde, et par la miséricorde il sauvera. Imaginez le spectacle complet : les chevaliers assis à la table eucharistique ; le pécheur en proie au martyre expiatoire, et, caché dans l'ombre des colonnades, le rédempteur espéré et promis. Tant de douleur et tant d'amour, tout le christianisme est là. Mais, dira-t-on, et la musique elle-même ? Si douteux qu'en ait été l'effet l'autre jour, nous ne la renieront pas, après l'avoir jadis admirée de toute notre âme. Wagner jamais n'en écrivit de plus belle, de plus musicale surtout, dont le souffle soit plus pur et plus soutenu. A part le *lamento*

d'Amfortas, terriblement chromatique, et qui se prolonge et s'étire indéfiniment, toute mélodie ici est déterminée et développée ; les rythmes ont la carrure, la tonalité, la franchise, et les voix chantent comme trop rarement, hélas ! Wagner les fait chanter. « Prenez et mangez, ceci est mon corps ; prenez et buvez, ceci est mon sang. Faites ainsi en mémoire de moi. » Paroles augustes, les plus étonnantes qui jamais aient été prononcées sur la terre, que Wagner seul, je crois, depuis Bach, osa mettre en musique. Qui l'oserait maintenant après lui ? Bach les avait notées avec respect, mais avec froideur aussi. Wagner les a reprises avec un ineffable amour. Murmurées par des bouches invisibles, deux fois elles passent sur le cénacle noyé d'ombre, comme un frisson de tendresse et de mélancolie. Ainsi dut frissonner Jésus, quand il nous fit de son corps et de son sang le legs mystérieux. A chaque verset des voix, l'orchestre répond et confirme le testament sublime. Les cloches sonnent au loin, très douces ; puis des cantiques d'enfants se répondent sous la coupole. Les uns flottent à mi-hauteur, les autres tout en haut ; ainsi des cercles d'harmonie et de prière se superposent de la terre au ciel...

Mais je le vois, et ceux qui furent au Conservatoire il y a quelques semaines le voient également sans doute, c'est de Bayreuth que je parle et que je me souviens. La tentative de la Société des concerts était louable, mais ne pouvait réussir. On a pu juger de *Parsifal*, l'autre dimanche, un peu comme un aveugle jugerait de l'harmonie de la nature, en écoutant sans les voir, les ruisseaux, les cascades et les arbres où chante le vent. Si grand que soit dans *Parsifal* le musicien de Bayreuth, il n'est que le collaborateur, le serviteur peut-être de l'architecte, du peintre, et j'ajouterai : du poète et du croyant. Wagner a toujours prétendu fondre en une seule toutes nos sensations et toutes nos jouissances ; pour décider s'il y a ou non réussi, n'est-il pas équitable de lui donner sur nous-mêmes toute la prise qu'il demande ? Le théâtre seul peut nous livrer à sa merci entière. Maintenant, qu'un tel art soit un art d'exception, je n'y contredis pas ; d'exception ou de miracle. Allez lui demander là-bas, dans le sanctuaire privilégié de ses grâces, les passagères délices de l'extase, mais craignez au retour, qu'il ne vous refuse le bienfait plus humble, mais plus durable de la foi !

A de telles vicissitudes d'impression, Mozart ne nous expose jamais. Qu'on joue les *Noces de Figaro* au théâtre ou au concert, avec paroles françaises, italiennes, je dirais presque sans paroles du tout, il n'importe ; de l'ensemble ou de chaque parcelle du chef-d'œuvre, la beauté se dégage inaltérable. Après toute la théologie et la littérature de *Parsifal*, il est temps peut-être, comme disait l'oracle à Socrate, de ne faire que de la musique. Laissons dormir en nous l'esprit de la science, l'esprit de l'angoisse et de la douleur, et chanter celui de la joie et de la sérénité.

Dans les *Noces de Figaro*, ce qui nous a ravi l'autre soir (entre autres ravissements), c'est de voir avec quelle grâce, quelle aisance, quelle impertinence adorable, le divin naturel de Mozart se rit de nos efforts, de nos intentions et prétentions, de nos théories et de nos systèmes. Oh ! le délicieux défi de l'art souriant à l'art morose, du génie qui se joue à celui qui se travaille. Raisonnons et légiférons ; décrétons que la musique sera ceci, cela, ou qu'elle ne sera plus. Donnons le pas à la parole sur le chant, à l'orchestre sur les voix ; enfermons les librettistes dans les légendes du Nord, les compositeurs dans le *leit-*

motiv; à la mélodie définie, substituons la mélodie infinie; proscrivons les airs, les duos, les trios, les quatuors. Un beau soir, on reprend les *Noces*, et nous reconnaissons une fois de plus que le passé n'a pas encore abdiqué devant l'avenir.

Il semble d'abord que nul sujet ne pouvait prêter aussi peu à un musicien que *le Mariage de Figaro*, comédie d'actualité, d'intrigue, comédie politique et sociale. Imaginez-vous le *Fils de Giboyer* en musique? Mais le musicien qu'était Mozart n'avait pas besoin qu'on lui prêtât rien; il donnait tout de son propre fonds. Mozart a fait mieux que traduire le *Mariage de Figaro;* il l'a transfiguré. Qu'en a-t-il négligé, retenu, qu'y-a-t-il ajouté? Tel sera, comme on disait au grand siècle, le partage de notre discours.

Rien naturellement n'a passé dans la partition, de la satire ni du pamphlet, de cet esprit hardi et frondeur qui fait souvent de la comédie de Beaumarchais un manifeste et de Figaro un tribun. « Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint... Vous vous êtes donné la peine de naître... Si le ciel l'eût voulu, je serais fils d'un prince. » Voilà des mots qui ne sauraient se

chanter, et quant au célèbre monologue, dont la suppression découronnerait, que dis-je ? décapiterait la comédie, il ne pouvait figurer dans l'opéra. La musique ne fait pas de politique et ne prépare pas les révolutions. Sa mission est toute d'harmonie et non de discorde ; elle ne se plaît qu'à la joie innocente ; l'ironie et le rire méchant lui font peur.

Mais en dehors de l'allusion et du sarcasme politique ou social, on retrouve dans l'opéra tout l'esprit de la comédie, la gaîté, le mouvement, la verve et la vie dont elle étincelle. « De ces soleils tournants, comme disait Beaumarchais, qui brûlent, en jaillissant, les manchettes de tout le monde, » Mozart n'a pas éteint une seule fusée. De l'intrigue, par exemple, est-ce que la musique n'a pas rendu, peut-être plus brilamment que la prose, et les combinaisons et la folie ? Quelle merveille, à cet égard, que le finale du second acte ! Comme l'action musicale y coopère à l'autre action et la précipite ! Comme elle en embrouille encore l'*imbroglio !* Comme elle marque nettement d'abord et les personnages et les péripéties, pour les fondre tous à la fin et nous les présenter ensemble ! Ce finale ne contient pas moins de

sept épisodes musicaux, et pour ainsi dire sept organismes sonores et mouvants, vivants même, et d'une vie personnelle, essentiellement musicale, que la suppression des paroles amoindrirait sans doute, mais n'anéantirait pas.

Égal à Beaumarchais dans la conduite de l'intrigue, dans l'observation des caractères Mozart le dépasse quelquefois. Figaro qui chante a moins de mordant, mais peut-être encore plus de brio que Figaro qui parle. Sur le beau visage de la comtesse, au lieu du trouble un peu sensuel que Beaumarchais y a répandu, Mozart a peint la noblesse et la mélancolie. Et Suzanne, « la charmante fille, toujours riante, verdissante, pleine de gaîté, d'esprit, d'amour et de délice, » chez Mozart comme chez Beaumarchais, voilà bien ce qu'elle est. Mais chez Mozart, au dernier moment, elle est quelque chose de plus. Rappelez-vous l'air des marronniers. De ces lèvres rieuses, de ce gosier de fauvette, jamais n'était sorti encore un chant aussi grave, aussi mystérieux. S'agit-il seulement d'attirer et de duper le comte ? N'y a-t-il ici que malice et supercherie ? Alors, pourquoi ce récitatif solennel, je dirais presque auguste, pourquoi cette largeur inaccoutumée et

dans certaine modulation mineure, autant de trouble et d'émoi ? Ah ! moqueuse Suzon, vous ne vous moquez plus. Sous les grands arbres qui balancent leurs grappes embaumées, vous voici sérieuse et vaguement alanguie. Cette joie, cette belle joie, *gioia bella*, comme dit le texte italien, vous l'appelez d'une voix qu'on ne vous connaissait pas. Etes-vous Suzanne ? Etes-vous la comtesse ? Dans l'ombre, on n'en sait plus rien. Qu'importe ? Vous êtes celle que vous n'aviez jamais été encore. Ce n'est plus votre esprit, c'est votre âme qui chante : une âme de femme, inquiète du mystère de l'amour dans le mystère de la nuit.

De Chérubin enfin, que ne dirait-on pas si tout n'avait été dit, si chacun ne savait quel rayon d'idéal a gardé le front de cet enfant, depuis que Mozart l'a touché. Le charmant polisson de Beaumarchais est devenu l'adolescent divin, le frère curieux et rêveur de l'antique Psyché. *Voi che sapete*... Vous qui savez quelle chose est l'amour... On ne l'a peut-être jamais su tout au juste ; mais personne n'a été plus près de le savoir et de le dire, que Mozart en cette exquise chanson. Pour être beaucoup,

oh ! oui, beaucoup plus simple que celle de Wagner, on voit donc que la psychologie de Mozart n'en est pas moins fine. Où trouverait-on du désir, par exemple, une expression aussi juste, aussi nuancée et subtile que dans les deux airs de Chérubin, dans l'effervescence du premier, dans l'émoi du second ? Tous les *leitmotive* du monde n'y ajouteraient rien. Et cela, sans convention, sans effort, sans le secours de ces motifs-étiquettes, qu'on accroche au cou des personnages : « C'est moi qui suis Guillot, berger de ce troupeau. »

Trois notes pour la compassion de Brunehild ; pour la douleur d'Amfortas, une succession chromatique. Pour Chérubin au contraire, pour Figaro, pour Suzanne, des mélodies, des mélodies encore, toujours diverses, toujours nouvelles, et pourtant c'est toujours Suzanne et toujours Chérubin et toujours Figaro.

Enfin, et par là surtout il reste unique, Mozart est le créateur le plus fécond des plus belles formes sonores qui jamais aient enchanté les oreilles. Si dans le second tableau de *Parsifal* nous admirons même la musique, dans les *Noces de Figaro* c'est la musique surtout qu'il faut admirer. Toute

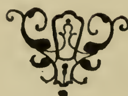
la différence, toute l'opposition est là. La musique de Mozart est belle en elle-même et par elle seule, d'une beauté spécifique et absolue, belle comme le profil d'une statue, le fronton d'un temple, la courbe d'une colonne ou la ligne d'un coteau.

La musique de Wagner est un moyen; celle de Mozart, une fin, sa propre fin, et vous savez que selon Kant... je m'arrête, j'allais retomber dans la philosophie.

C'est pour Mlle Isaac qu'on a repris les *Noces de Figaro*.

Elle est digne de cet honneur et de ce rôle de Suzanne, qu'elle chante aujourd'hui avec plus de science et de conscience que jamais. La voix n'a rien perdu; le style a peut-être gagné encore en délicatesse et surtout en ampleur. Mlle Isaac n'exprimait pas naguère avec cette largeur et cette puissance tout ce que l'air des marronniers contient de vague émotion et de trouble profond. Je veux seulement reprocher à la cantatrice quelques « vains ornements » dans le duo avec le comte. J'en reprocherais bien d'autres à Mmes Landouzy et Simonnet. Toutes deux gâtent par d'affreuses petites fioritures le

ravissant duo que Mozart, soit dit en passant, a écrit pour Suzanne et la comtesse, et que chantent, je n'ai jamais su pourquoi, la comtesse et Chérubin.





IX

La musique sacrée pendant la semaine sainte.

1er mai 1892.



Il y a quinze jours, un de nos collaborateurs nous confiait ici même ses « Pensées dans Rome ». et vous vous souvenez avec quelle magnificence. De la Ville, qu'on croit morte et qui n'est qu'endormie, il avait, disait-il, écouté la paix, qui n'est pas le silence : le croassement des corneilles dans les thermes de Caracalla, ou sur les premières pentes des monts Albains, l'adieu de la cloche au jour qui se meurt. Ainsi Rome a des voix qui parlent encore. Mais d'autres se sont tues, et si l'éloquent voyageur, un jour de la semaine sainte, est entré dans la chapelle Sixtine, il aura trouvé muette cette voûte, qui, durant des siècles, a chanté. Ils ne chantent plus, les tragi-

ques vieillards, ni les adolescens superbes, ni les sibylles inspirées. Ézéchiel, Isaïe, Jonas, ils sont là, tous ceux de la colère et tous ceux de la douleur, assis dans leurs chaires de marbre. Mais en vain revient chaque année l'anniversaire des jours qu'ils ont prédits, rien ne rompt leur silence farouche. Les heures de l'agonie et de la mort divine ont beau sonner, des lèvres même de Jérémie, le prophète des *Improperia*, ne faillissent plus les imprécations, ni les sanglots.

Mortes dans leur patrie, les œuvres musicales du vieux génie romain viennent de revivre parmi nous grâce à l'intelligence et à l'enthousiasme d'un jeune maître de chapelle. Sur l'invitation de MM. Bordes et Vincent d'Indy, sur la foi déjà éprouvée l'an dernier de leurs promesses, on s'est rendu à Saint-Gervais quatre jours de suite et deux fois par jour. Le succès de cette retraite musicale a été très grand, et dans la vieille église nous avons goûté des joies austères, mais profondes. C'est que d'abord les conditions de milieu, si nécessaires, nous le disions l'autre jour à propos de *Parsifal*, se trouvaient là naturellement respectée et réunies. Voilà comme il faut enten-

dre la musique sacrée : non-seulement à l'église, mais accompagnant les offices de l'église, pour lesquels elle a été composée. Au spectacle des cérémonies il est bon de joindre aussi la lecture des textes ; elle importe à l'intelligence des chants religieux non moins que des chants profanes ; sans compter qu'il y a plus de poésie et d'émotion dans la liturgie de la semaine sainte que dans tout le répertoire de l'Opéra, et que les plus beaux livrets du monde ne vaudront jamais les livres saints.

Les œuvres que nous avons entendues appartiennent pour la plupart à la grande école italienne, issue au XVIe siècle avec Palestrina de l'école franco-flamande. Sauf trois ou quatre pages de Josquin des Prez, Roland de Lassus et Sébastien Bach, toute la musique exécutée à Saint-Gervais est italienne, et peut-être en l'écoutant quelques-uns de nos esprits forts auront-ils enfin reconnu que tout l'art ultramontain ne se réduit pas à *Linda de Chamonix* et à la *Somnambule*.

Un premier point, fort intéressant, et sur lequel ce concours de vieux maîtres a jeté une vive lumière, c'est la formation et le développement

de la mélodie. Avant Palestrina et chez lui-même, on ne rencontre guère ce que nous appelons aujourd'hui mélodie, c'est-à-dire une phrase définie, rythmée et chantante, une suite et comme ligne de sons, divisible en périodes régulières et presque symétriques, parfaitement séparable des autres parties, qui l'accompagnent : quelque chose, par exemple, comme le *Voi che sapete*, de Mozart. Au XVIe siècle, rien n'annonce encore cette individualité de la mélodie, cette hiérarchie du chant et de l'accompagement. Dans une messe de Palestrina, dans un répons de Vittoria, dans le *Crucifixus* de Lotti (et ces trois noms enferment près de deux siècles), toutes les parties chantent et accompagnent à la fois, toutes sont égales en importance et en expression ; jamais, ou presque jamais, il ne résulte un effet principal d'une phrase qui ressort ni d'une voix qui domine, mais un effet général de plusieurs voix coopérant à des accords harmonieux. Pas plus que la mélodie, le rythme n'est très saisissable, parce qu'il est très uniforme ; le mouvement d'un morceau, lent ou rapide, une fois établi, il est rare que rien vienne rompre l'égalité des valeurs et par suite l'isochronisme des sons.

Il a suffi d'entendre le mercredi et le jeudi saints deux motets de Bach, pour juger du progrès ou du changement accompli par le maître de Leipzig. Si grand harmoniste que fût Bach, il a semblé l'autre jour un mélodiste au regard de ses devanciers. C'est lui qui condensa la mélodie éparse dans les harmonies italiennes ; lui qui vint préciser et mettre au point les formes sonores qui flottaient et tremblaient avant lui.

Tandis que sur l'assistance recueillie, plus d'une fois émue, planaient tant d'accords austères, nous nous reportions par le souvenir à l'époque où pour la première fois ils ont retenti. On sait, et plusieurs d'entre nous l'ont rappelé justement à propos de ces offices, en quelles conjonctures cette musique est née. L'œuvre de Palestrina, le grand réformateur, fut tout ensemble une œuvre de simplification et de purification. La musique sacrée, quand il parut, se mourait par excès de science et par défaut de foi. Des chansons populaires, bachiques ou gaillardes, servaient de thèmes à d'inextricables polyphonies ; la messe se chantait en canon croisé, renversé, sur l'air de l'*Homme armé*, ou d'autres

plus profanes encore, et dans les offices de l'Église on retrouvait à la fois toutes les règles de l'école et toutes les libertés de la rue. Les papes et les conciles s'inquiétèrent ; ils allaient sévir, mais Pier-Luigi descendit des montagnes de Sabine et, en 1565, la messe dite du pape Marcel sauva l'art religieux de la scolastique et de l'impiété.

La date de cette musique en justifie assez les caractères dominants : l'austérité et la tristesse. On était alors en pleine réaction contre la renaissance. L'Église, après l'avoir protégée, la désavouait en se frappant la poitrine ; le demi-siècle écoulé depuis la mort des Léonard et des Raphaël avait assombri l'Italie, et le sourire se retirait de la face du monde. Le vieux Michel-Ange venait de mourir et ses dernières œuvres attestaient la sévérité de ses visions suprêmes. En 1518, il avait peint, au plafond de la Sixtine, Dieu qui crée et donne la vie ; en 1541, sur la muraille, Dieu qui punit et réprouve. Les Paul III et les Grégoire XIII succédaient aux Jules II et aux Léon X ; les congrégations remplaçaient les académies. Les pontifes s'étaient assis un moment aux banquets ; comme leur

maître à Cana, ils avaient changé en vin l'eau pâle et froide si longtemps versée par le moyen âge aux pauvres lèvres humaines ; mais de leur propre miracle ils s'étaient enivrés les premiers. La rude voix de Luther les réveilla. Ils aperçurent le péril, et pour le conjurer, ils voulurent remettre les arts sous l'inspiration et l'autorité de la foi.

A cette grave discipline, la musique se soumit plus docilement que les autres arts ; plus jeune et par conséquent plus flexible, elle fut religieuse, canonique même, sans révolte et sans écarts, sans jamais hasarder, comme la peinture de Venise par exemple, une interprétation mondaine ou profane des dogmes et des récits chrétiens. La musique retarde de cent ans au moins sur la peinture ; le XVIe et le XVIIe siècles seulement lui donnèrent ses primitifs, ses fra Angelico et ses Masaccio : les Palestrina, les Vittoria, les Allegri, tous les grands créateurs d'un style, que nul autre style n'a jamais égalé. Je crois que la pensée chrétienne a trouvé dans ce mode d'expression musicale un signe aussi exact, aussi conforme à son essence, aussi adéquat à elle-même, que dans les lignes architecturales de l'arc roman

et de l'ogive. Contre l'interprétation palestrienne du christianisme, nulle autre ne saurait prévaloir. Après la *messe brève* ou les *Improperia*, écoutez la messe de Bach ou celle de Beethoven, (je prends à dessein très haut mes exemples) : vous trouverez peut-être en l'une de la scolastique, en l'autre de la philosophie, en toutes deux trop de bruit et de personnalité humaine. A côté de ces augustes prières, tous les chefs-d'œuvre, et les plus divers, pâlissent : le *Requiem* de Verdi ressemble à un mélodrame ; le *Stabat* de Pergolèse, à une élégie ; celui de Rossini, à une contredanse. L'autre jour, un motet de Bach, succédant à trois répons de Vittoria, a paru presque mondain. Qu'aurait-on pensé de *Marie-Magdeleine ?*

Qu'est-ce donc qui donne à cette musique un caractère aussi profondément religieux ? Sa nature d'abord, et puis les conditions dans lesquelles elle doit être exécutée. Exclusivement vocale, aucun instrument, pas même l'orgue, ne l'accompagne. Or on ne saurait trouver entre l'âme et Dieu de plus direct et de plus pur intermédiaire que la voix. *De profundis clamavi*. C'est toujours un cri humain qui monte le premier de l'abîme.

Et puis l'acoustique spéciale des nefs ne convient qu'au chant ; dans une église, le plus bel orchestre du monde s'amaigrit et se perd ; quatre voix au contraire emplissent les voûtes. Ces voix, comme les grands maîtres sacrés ont su les employer ! A quelles évolutions, à quelles ondulations lentes ! Comme elles s'épanchent en flots abondants, jamais précipités, qui tour à tour grondent et murmurent ! Souvent une note commence par résonner seule ; une autre vient se poser à côté d'elle ; puis une autre, une autre encore ; elle forment un accord et le tiennent quelques instants, heureuse de vibrer ensemble et se complaisant dans leur harmonieuse association. Bientôt elles se séparent, suivant chacune son chemin à travers le merveilleux contrepoint où les lignes s'éloignent et se rapprochent, où les couleurs s'opposent et se fondent comme dans une rose gothique aux vitraux changeants.

A Saint-Gervais, les chanteurs étaient invisibles, ainsi qu'ils doivent l'être, et d'une haute tribune leurs chants descendaient lentement. Les accords enchaînés sans interruption flottaient dans l'atmosphère, pareils à des voiles

légers, ou plutôt ils semblaient l'atmosphère elle-même, car on ne respirait qu'harmonie. Et toujours revenaient de grands mots douloureux. *Crucifixus*, répétait avec une angoise poignante un motet d'Antonio Lotti, vous savez, Lotti le Vénitien, l'auteur de l'air fameux : *Pur dicesti, o bocca, bocca bella !* Tout en écoutant le verset de douleur, il nous souvenait du refrain d'amour : *O bocca, bocca bella !* Comme on la comprenait alors, comme on la chérissait, la beauté des lèvres humaines, et faut-il tant s'enorgueillir de toute l'instrumentation moderne, si de tels chefs-d'œuvre ont pu éclore du souffle de quelques bouches qui chantent ? En vérité la marche funèbre de la *Symphonie Héroïque* et celle du *Crépuscule des dieux* ne répandent pas plus de tristesse, ni une tristesse plus noble, plus sacrée, plus divine, que les trois répons de Vittoria exécutés le jeudi saint. Ce Vittoria, qu'on ignorait, s'est révélé comme un maître ; égal à Palestrina par la pureté de l'harmonie, le dépassant peut-être par l'intensité du sentiment, l'interprétation plus pathétique des paroles. « *Tanquam ad latronem existis.* Vous êtes venus à moi comme à un voleur, et voici qu'après m'avoir

flagellé, vous m'emmenez pour me crucifier. » D'abord les voix psalmodièrent tout bas le triste et doux reproche ; mais de ces mots : « *Cumque injecissent manus*, quand ils eurent mis la main sur Jésus, » de ces mots l'expression fut tout à coup si déchirante, un sanglot en jaillit si profond, si plein d'épouvante et de pitié, qu'on eût cru que les voûtes elles-mêmes avaient non seulement chanté, mais gémi.

Ainsi, durant quatre jours, la vieille église ne retentit que de plaintes et de prières ; durant quatre jours, la musique fut l'interprète de toute souffrance : de la souffrance divine, pour la rappeler ; de la souffrance humaine, pour l'unir à celle de Dieu. Tous, nous demeurâmes fidèles jusqu'à la fin, subissant le charme triste et profond de la commémoration et de la communion douloureuse. De cette musique de deuil et de misère, quelques-uns trouvèrent pourtant la beauté monotone. Hélas ! quoi de plus monotone que notre peine et notre gémissement ? Tous ces vieux maîtres, dit-on, se ressemblent trop entre eux ; ils chantent tous de même. D'accord, mais ne pleurons-nous pas et ne prions-nous pas tous de même aussi ? L'art religieux n'est jamais si

grand que lorsqu'il est impersonnel, c'est-à-dire universel, comme dans l'architecture des cathédrales ou dans les chants que nous venons d'entendre. De même qu'il n'y a qu'un mot, un seul, qui réponde parfaitement à une pensée, il n'y a peut-être aussi qu'une seule forme, et cette forme, en musique, pour la pensée chrétienne, c'est, je crois, celle des Allegri et des Palestrina.





X

Théatre de l'Opéra-Comique. — *Enguerrande,* drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, paroles de MM. E. Bergerat et V. Wilder ; musique de M. Chapuis. — Théatre de l'Opera. — *Salammbô,* opéra en cinq actes et huit tableaux, paroles de M. du Locle, d'après G. Flaubert ; musique de M. Ernest Reyer.

1er juin 1892.



Si, comme il est possible, car ils ont parfois de la malice, MM. Bergerat et Wilder ont voulu se moquer du public, le public, qui lui non plus n'est pas toujours une bête, le leur a bien rendu. Il a pris les choses en riant. Et quelles choses! Voici.

Aux rivages de Sicile, le roi Jean III est mort. Vive Gaëtan XII ! Mais Gaëtan, neveu du défunt, n'entend pas lui succéder. Poète, sculpteur, épris d'idéal et de chimère, la royauté n'a rien qui le

8.

tente. Sans compter que jadis à Florence, tenant sa mère par la main, il vit un enfant royal que le peuple insultait. Sa mère lui fit jurer de n'être jamais roi. Par honneur et par caprice, Gaëtan ne veut donc pas régner. Rebelle à l'hyménée, il ne veut pas davantage épouser sa cousine Enguerrande, reine de Corse, qui lui a fait, par un ambassadeur du nom de Mélibée, offrir sa main et son île. Mais il arrive que dans une forêt voisine de Palerme, Enguerrande elle-même, qui s'y trouve par hasard, reçoit une averse épouvantable. Elle entre, pour se sécher, dans la hutte d'un bûcheron. Gaëtan, qui survient, ayant mis l'œil au volet disjoint de la fenêtre, aperçoit la princesse et demeure en extase. Il contemple, il admire, il aime et quand la dame, rhabillée, sort de la cabane, il tombe à ses genoux. Il se nomme ; elle se nomme ; pour le punir de ses refus d'hier et aussi parce qu'il l'a vue trop en négligé, elle va le frapper d'un poignard ; mais soudain radoucie : — « Je me suis mis en tête, dit-elle, de n'épouser qu'un homme ayant titre de roi. » — Désespoir de Gaëtan devant cette inacceptable condition. Arrivée de la municipalité de Palerme, qui, sur l'avis du diplomate entremetteur, vient

prêter serment à ses nouveaux souverains. Mais décidément Gaëtan refuse le trône ; Enguerrande, à son défaut, est proclamée reine et fait arrêter Gaëtan. Voilà pour les deux premiers actes. Au troisième, Gaëtan est captif dans son atelier de sculpteur. Le souvenir l'obsède de la beauté contemplée sans voile, et l'argile sous ses doigts prend d'elle-même la forme divine de la bien-aimée. Pour vaincre les scrupules du prince récalcitrant, afin qu'il se parjure et qu'il règne malgré lui-même, Mélibée et Enguerrande usent d'un étrange artifice. Une petite bouquetière, Noëma, dont le père est proscrit, vient présenter à Gaëtan un décret d'amnistie. Sans réfléchir, et n'écoutant que son bon naturel, le jeune homme signe. Il a fait acte de roi ; il est donc roi. Mais à peine l'est-il, qu'Enguerrande n'est plus reine. Ils abdiquent et s'enfuient tous deux sur une plage déserte, où la chanson des vagues bercera leurs amours.

Par malheur, Naples a déclaré la guerre à Palerme, et tandis que Gaëtan s'oublie dans les bras d'Enguerrande, ses concitoyens marchent au combat. Va-t-il les suivre ? Oui, car Enguerrande, avec le geste familier aux amantes héroï-

ques, lui tend une épée : « Va te battre ! » Il va et quelques minutes après, percé de coups, il revient mourir près de la bien-aimée, qui meurt elle-même avec lui.

L'histoire est assez saugrenue, mais le fond n'approche pas de la forme. L'esprit de cette œuvre est étrange ; la lettre, plus étrange encore. En tout drame lyrique aujourd'hui, les paroles important beaucoup, parfois plus que la musique, il convient de citer ici quelques vers de M. Bergerat, pieusement transcrits pour le chant par M. Wilder. On sait que notre érudit et hardi confrère appelle de tous ses vœux la révolution dans la poésie non moins que dans la musique de théâtre. Las de l'appeler et la trouvant trop lente, il a voulu la hâter lui-même ; d'apôtre, il s'est fait ouvrier. Sous son puissant patronage il a pris un poète et un musicien de son choix. Nous parlerons tout à l'heure de la musique, mais donnons d'abord quelques échantillons de la poésie. Nous sommes loin, avec M. Wilder, des rimes de romance et des vers de mirliton. Pauvres librettistes d'antan ! Misérable Scribe ! piètre auteur des *Huguenots* et du *Prophète !* Eût-

il jamais trouvé les rimes funambulesques de ce distique :

Il appert du cachet que cette cire accuse,
Que ce vin, compagnons, serait du Syracuse.

Ainsi jadis, pour mieux graver dans notre mémoire les départements et les chefs-lieux de la France, on nous disait poétiquement :

Ille-et-Vilaine au roi d'abandonner la Rennes.

Cela ne se chantait pas encore ; mais, patience, cela se chantera. En attendant, voici ce que murmurent, entre deux baisers, Enguerrande et Gaëtan.

ELLE.

Pareils à ces pistils que nous éparpillons
Du souffle, dans l'air rose, avec les papillons,
D'innombrables points blancs, dorés par la distance,
Piquent la mer lointaine.

LUI.

Enfant, c'est la laitance
Des étoiles...

Et tandis qu'ils sont au bras l'un de l'autre, passent les conscrits s'en allant en guerre et chantant ce couplet :

Puisque, semblables aux chapons
Qui n'aiment pas les poules,
Ils ont peur d'être, les capons,
Au derrière des foules,
Républicains et monarchiens,
Troupeau sans chiens,
Faisons leur tâche,
Et qu'on châtre le Gaëtan,
Ce gars étant
Un lâche.

Pauvre M. Chapuis ! Pauvre jeune musicien ! On le dit sympathique, savant, comme ils sont tous, et modeste, comme ils ne sont pas. Pourquoi s'est-il fourvoyé dans ce livret extravagant ? Ce n'est pas que sa musique extravague. Oh ! non, pas extravagante ; insaisisissable plutôt, et souvent, pour ainsi dire, inexistante. Je me sens moi-même bien sévère, mais que voulez-vous ? Beaucoup de notes les unes avec les autres, ou les unes après les autres, peuvent n'être pas plus de la musique que des mots à la file, sans ordre ni construction, ne seraient de la poésie, ou seulement de la prose. Mais tandis que, pour assembler les mots, il faut toujours au moins un fantôme d'idée, un soupçon d'intention, pour les notes, ce n'est pas nécessaire. Elles sont trop

bonnes, les sept infortunées, et se laissent faire. Légères, et par leur nature même impuissantes à se défendre ou à se venger, jamais elles ne s'écroulent, comme font les pierres et les marbres, sur l'imprudent qui méconnaît les lois de leur ordonnance et de leur équilibre. En architecture, une pyramide ne tiendrait pas sur la pointe ; en musique, elle peut tenir quelque temps.

Pour faire tenir sa pyramide, M. Chapuis a procédé comme tous ceux (ils sont légion) qui lui ressemblent aujourd'hui. Il a rompu non-seulement avec la formule, mais avec la forme, avec toute forme un peu arrêtée et précise, avec toute espèce de plan, soit dans les morceaux, soit dans les phrases. Plus rien ne se tient, plus rien ne se suit et la musique incertaine, se heurtant aux paroles comme l'aveugle aux cailloux du chemin, s'en va sans but, sans direction, à l'aventure. J'admets que la mélodie imite les détours, les caprices de la pensée et du discours ; j'aime qu'on l'assouplisse et qu'on la ploie, mais non pas qu'on la désarticule et qu'on lui brise les os.

Et puis, voyez-vous, avec les théories, et hélas ! la pratique du jour, on voudrait nous donner le change. Gardons-nous de le prendre. Au fond, il

n'y a rien dans ce genre de musique. Elle prétend passer pour étrangement intéressante, belle d'une beauté compliquée et mystérieuse; elle n'est qu'ennuyeuse et le plus simplement du monde, par défaut d'idée et d'inspiration. Décidément l'absolu n'existe pas en art: ni l'absolu du Laid, ni l'absolu du Beau. Nous avions cru saisir le premier, l'année dernière, dans une œuvre un peu parente de celle-ci. Nous nous étions trompé. Le tenons-nous cette fois ? Hélas! on n'atteint jamais l'idéal. On peut au moins l'approcher de plus en plus. Nous en voilà tout près.

Et pourtant, au moment de finir, des scrupules, presque des remords, nous viennent; dans ce désert, il y a deux ou trois fleurs, dont une exquise; il est juste de ne les point écraser. Le grand duo d'amour entre Enguerrande et Gaëtan, au quatrième acte, commence avec assez de charme et de tendresse, par une phrase inspirée à demi de Gounod, à demi de Massenet. On trouve là de la grâce, de l'élégance, de la passion même et de la chaleur, d'heureux effets d'orchestre, un souffle tour à tour doux et puissant. Une chanson de bûcheron ne manque ni de carrure ni de caractère : carrure sans vulgarité, caractère

énergique et sauvage. Mais je sais, entre les pages de la partition, où personne peut-être ne les ira chercher, deux perles véritables, d'un orient mélancolique et pur : d'abord, au premier acte, la complainte de la petite bouquetière Noëma, un lied exquis, de facture originale, d'un sentiment poétique et douloureux.

J'aime particulièrement, dans la seconde strophe, le plaintif accompagnement du violoncelle à l'unisson avec la voix, l'inquiétude des syncopes, plus encore la tristesse de certaines harmonies, tristesse jeune et presque enfantine.

Pauvre Noéma! le prince Gaëtan, un jour d'orage, dans les bois, l'abrita sous son manteau. Le prince Gaëtan alors semblait l'aimer ; il approcha ses lèvres du front de la jeune fille, qui se détourna. Aujourd'hui le prince ne se souvient plus, mais l'enfant n'a rien oublié :

> Les amandiers entr'ouvraient leurs amandes,
> Dans les sentiers mouillés fleurissaient les jasmins...

Ici encore, pour neuf mesures de musique nous donnerions tout le reste de la partition. Et, faut-il l'avouer, cette partition de malheur, déjà nous l'avons mainte fois ouverte et souvent nous

la rouvrirons à ces deux pages charmantes. Elles semblent demander grâce pour les autres. Qu'elles l'obtiennent donc, mais que les autres n'y reviennent plus.

Des interprètes d'*Enguerrande*, Mlle Horwitz, la moins mal partagée, nous a paru la plus agréable. Elle chante d'une voix un peu mince, mais flexible ; elle a dans la physionomie et dans la diction de la poésie et de la tristesse. M. Fugère ne pouvait sauver un rôle trop ridicule. Je trouve que M. Gibert fait des progrès, et j'espère qu'une débutante, Mlle Boucart, en fera.

Salammbô, qui revient d'exil comme en revint *Sigurd*, et qu'il y a deux ans nous avons déjà appréciée, est une œuvre, sinon de même valeur que *Sigurd*, au moins de même nature. Trop longue, trop lourde, terriblement sonore et souvent brutale, quelquefois écrite de main d'ouvrier plus que de main de maître, elle offre pourtant en certaines parties, des beautés supérieures. On se méprend généralement sur le compte de M. Reyer, et je sais nombre de ses admirateurs qui l'admirent à contresens, pour les mérites qui ui manquent le plus. Des qualités exigées par les sujets qu'il préfère : énergie, puissance, éclat,

magnificence décorative, le musicien de *Sigurd* et de *Salammbô* ne possède guère que l'ambition, avec l'illusion peut-être. Inégal à ces barbares épopées, en vain il s'enfle et se travaille ; il cherche la force et ne trouve que le bruit, un bruit trop fréquemment vulgaire, qui fatigue et assourdit.

Aussi fuirons-nous ce tapage. Nous ne pénétrerons ni dans les jardins d'Hamilcar livrés à l'orgie des mercenaires, ni dans le temple de Moloch, où les Anciens tiennent conseil; nous éviterons également le camp des révoltés et le forum de Carthage. Mais où donc irons-nous alors ? En de plus tranquilles enceintes, « où la lune éclaire, » comme chantait si doucement la Valkyrie de *Sigurd* : d'abord dans le sanctuaire de la pâle déesse, puis sur la terrasse du palais. Voilà où il faut écouter M. Reyer et l'admirer presque sans réserves. Là nous trouverons la poésie, la gravité religieuse, la sérénité, la grâce héroïque avec cette noblesse étrange « et même un peu farouche, » si particulière à l'inspiration du musicien, quand il est inspiré, qui fait de Salammbô la sœur très ressemblante de Brunehild.

Le second acte de *Salammbô* est presque irréprochable. Il se passe dans le temple de Tanit et représente les cérémonies du culte rendu à la lune, qui tient en cette histoire une place considérable. Le tableau correspond exactement au tableau religieux de *Sigurd*. Mais dans *Sigurd* les rites étaient plus sévères ; ils sont ici plus doux et baignent dans une lueur d'opale. M. Reyer a marqué finement la différence en usant de timbres atténués, de tonalités gris perle, où flottent les litanies murmurées à mi-voix, où les harpes égrènent des gammes limpides, où plane très haute et très blanche, la voix d'un grand-prêtre ténor. Si longue qu'elle soit, en dépit aussi d'un ou deux cantiques un peu plats, la scène garde jusqu'au bout la plus belle allure, une couleur mystique et une ordonnance harmonieuse. Les motifs des hymnes et des évolutions sacrées s'enchaînent bien ; la marche sur laquelle Spendius et Mathô font leur entrée furtive souligne et met en valeur le dialogue des deux hommes et les cérémonies sacrées. Mais la suite vaut mieux encore. Salammbô, que tourmente le désir du zaïmph, Salammbô vient confesser au pontife les étranges ardeurs qui la possèdent. C'est un sin-

gulier état psychologique, et même, d'après les sous-entendus de Flaubert, physiologique, que celui de la vierge carthaginoise. Elle aime la lune, et le romancier a donné de cette tendresse sidérale des motifs qui justifieraient, dans une certaine mesure, une comparaison entre la fille d'Hamilcar Barca et la femme de Charles Bovary. Trouble de l'âme et du corps, inquiétude à demi mystique, à demi sensuelle, tout cela, le musicien nous le fait sentir aussi profondément que l'écrivain. «Elle avait, dit Flaubert, grandi dans les abstinences, les jeûnes et les purifications, toujours entourée de choses exquises et graves, le corps saturé de parfums, l'âme pleine de prières. » Telle nous apparaît la Salammbô de l'Opéra dans son dialogue avec le grand-prêtre. Des choses exquises et graves, des prières, des parfums, c'est par les termes de cette prose qu'on donnerait mieux l'idée de ces mélodies. Nous disons les mélodies ; mais il faut dire également les harmonies, l'orchestre et la déclamation. Celle-ci, par la justesse et la force, rappelle parfois le style de Gluck. Chaque mot, chaque syllabe porte juste, sur la seule note qui lui convienne et qui puisse en fortifier l'expression ; toutes les in-

flexions de la voix suivent les inflexions de la pensée. Et dans l'instrumentation même, que d'heureux détails! par exemple, avant les premières paroles du prêtre, deux ou trois envolées de harpes, une ritournelle qui répond avec calme, avec une paix auguste, aux instances de la vierge troublée. Pas un aveu, pas une question de Salammbô, qui ne trahisse la langueur, la curiosité, le désir et l'angoisse. Très pathétique, la période commençant par ce vers : *Je ne sais! Tout m'accable et le repos me fuit!* pour s'achever et mourir sur un soupir délicieux de lassitude : *J'ai dormi, pâle et solitaire , sous l'olivier d'or de Melkarth!* Plus charmante encore, la cantilène de Salammbô laissée par le pontife sur le seuil du temple, qu'elle hésite à franchir. L'analogie est frappante entre cette page et la page restée célèbre de *Sigurd: Des présents de Gunther je ne suis plus parée!* Même rythme, même tonalité, même sentiment de mélancolie rêveuse et très noble, mais plus intime union de l'orchestre et de la voix, qui se partagent véritablement et pour ainsi dire se passent l'un à l'autre la mélodie. L'orchestre toutefois garde la meilleure part. Il accompagnait Brunehild, tandis qu'il chante avec

Salammbô ; il chante même avant elle et encore après qu'elle s'est tue. Une clarinette d'abord indique le motif, un motif descendant en molle spirale, que les commentateurs ne manqueront pas d'appeler le motif du désir du zaïmph, et que dans l'œuvre entière aucun autre ne me semble égaler. Bientôt, à l'arabesque instrumentale la voix s'unit, de biais et comme à la dérobée. Alors des lèvres de la jeune fille un vague désir s'exhale :

> Que ne puis-je, au sein de la nuit
> Et dans les flots purs des fontaines...

La ligne, le mouvement, la sonorité, rien ici qui ne soit doux, fluide et pur. Sur la dernière syllabe, atteinte d'un facile essor, la voix reste en suspens ; mais l'orchestre continue, achève la période, et la pâle rêveuse entend mourir autour d'elle l'écho mystérieux de sa propre pensée.

Soudain, les voix qui lui parlent du voile, les voix qui la ravissent et l'épouvantent retentissent encore ; elle court vers le sanctuaire : il s'ouvre, et sur les marches se dresse Mathô, le gigantesque Lybien, drapé dans le pallium éblouissant. Voici le sommet de l'œuvre ; là brille un éclair de génie véritable. D'une explosion foudroyante,

le motif du zaïmph jaillit en sillon de feu ; au-dessus, la voix du ravisseur lance une clameur triomphale. Le voilà, rugit-il,

> Le voilà, ce voile adoré,
> Que l'on vénère dans la poudre.

L'éclat est sublime de fierté, d'enthousiasme, et de l'orchestre comme du manteau divin, il semble qu'une clarté ruisselle épandue. Devant le héros radieux. Salammbô tombe à genoux ; interdite, ravie, elle le salue, le contemple et l'adore. Exquise encore cette phrase, où passe un double frisson de pudeur et de désir. Il se peut que la suite du duo n'égale pas le début, que le finale offre peu d'intérêt ; mais ce sont là des ombres sans importance, et la beauté générale de ce second acte ne s'en trouve pas obscurcie.

Nulle ombre non plus au délicieux tableau de la terrasse. « C'était l'époque, dit Flaubert, où les colombes de Carthage émigraient en Sicile...

Salammbô, qui les regardait s'éloigner, baissa la tête, et Taanach, croyant deviner son chagrin, lui dit alors doucement :

— Mais elles reviendront, maîtresse !

— Oui ! je le sais.

— Et tu les reverras.

— Peut-être ! fit-elle en soupirant. »

Oh ! l'adorable intonation de ce : *Je le sais !* de ce : *Peut-être !* Rien ne fait mieux sentir tout ce que la musique sait ajouter à la parole, tout ce que trois ou quatre notes, les plus simples, les plus modestes, peuvent mettre en trois ou quatre mots, de pressentiments et de mélancolie. Si l'avenir ne devait épargner de *Salammbô* qu'une page, il pourrait choisir celle-là, et celle-là tout entière. D'abord, une charmante symphonie accompagne la toilette de la jeune fille. On y surprend encore, mais pâli, décoloré, le motif du voile bien-aimé, ravi par le barbare. Puis, ce sont des retours d'espérance, des lueurs de joie. Lueurs fugitives ! Les colombes s'éloignent. Dans le frémissement de l'orchestre on entend le vent de leurs ailes. La jeune fille les suit du regard et d'une voix qui passe par les inflexions les plus douces et les modulations les plus tendres, jusqu'à ce pensif : *Peut-être*, soupiré sur un accord irrésolu.

A son tour, et comme tout à l'heure le motif du zaïmph, voici que se ralentit et s'attriste le motif qui fêtait Salammbô rayonnante et parée.

Au moment de partir, la triste messagère envie l'essor insouciant des oiseaux envolés. Ah ! murmure-t-elle.

> Qui m'emportera, libre de tourments,
> D'angoisses mortelles,
> Vers des dieux plus doux, des cieux plus cléments ?
> Qui me donnera, colombes, vos ailes ?

Nous citions plus haut la page la plus éclatante de l'ouvrage, en voici la plus suave. « Des dieux plus doux ! » Tels sont les dieux véritables de M. Reyer. Sous l'apparence, l'affectation même de la force et de la rudesse, il cache une sensibilité de femme. J'en atteste ses héroïnes : Margyane, Brunehild, Salammbô, songeuses toutes trois, et toutes trois délicieusement plaintives. C'est une exquise élégie que cette mélopée des colombes. Et je lui sais gré, non seulement de nous émouvoir, mais de nous éclairer, de nous enseigner un chemin. Purement vocale, peu ou point accompagnée, belle seulement par les courbes de sa ligne solitaire et par l'étroite union de la note et de la parole, cette petite phrase nous donne plus d'une leçon. Elle nous avertit qu'un jour viendra, qui n'est pas loin peut-être, où,

pour nous plaire au théâtre, il faudra de nouveau compter sur la voix ou du moins compter avec elle. Elle nous avertit de plus, l'adorable complainte, que le drame lyrique ne doit pas s'aller perdre dans la symphonie, et que, si la polyphonie instrumentale est une admirable chose, c'est un miracle aussi que la puissance ou la douceur d'un cri ou d'un soupir humain.

D'une partitition aussi touffue, il faut louer quelques détails encore : au premier acte, le chœur des prêtres de Tanit et surtout l'apparition de Salammbô; au quatrième acte, dans le duo de la tente, une phrase de Mâtho, vraiment enchanteresse. Mais ce qu'il y a peut-être de plus beau dans la nouvelle œuvre de M. Reyer, c'est la principale interprète. Mme Caron n'eut jamais autant de noblesse, d'étrangeté, de mélancolie profonde, de dignité sacerdotale et royale. Tout s'accorde en elle merveilleusement : les gestes, la démarche, le visage, le regard, le sourire et la voix; c'est une harmonie vivante, un accord parfait, que cette rare créature. M. Saléza (Mâtho) manque un peu de puissance vocale, mais non d'intelligence, ni de charme, ni de tendresse. Il se garde des cris et de la brutalité; c'est un ténor

chantant et non hurlant. M. Vergnet a dans la voix quelque chose d'aussi pur, d'aussi mélancolique que le clair de lune dont il est le grand-prêtre. En deux rôles sévères, M. Renaud est bon et M. Delmas meilleur encore. L'orchestre a joué comme il joue quand il le veut et qu'on le veut. Les décors sont fastueux, et l'escalier du dernier acte a fait sensation.





XI

Comédie-Française. — Reprise de *Froufrou*, pièce en 4 actes, de MM. Meilhac et Halévy.

1er juin 1892.

ROUFROU date d'une époque déjà lointaine, où les jeunes femmes ne commettaient qu'une faute, dont elles mouraient. Aujourd'hui, elles en commettent plusieurs et n'en meurent plus. Quelquefois même elles en vivent. Par là seulement la pièce de MM. Meilhac et Halévy a peut-être un peu vieilli. Mais elle n'a pas d'autres rides. On a suivi avec autant de plaisir qu'il y a vingt ans cette action très vraie, très attachante et conduite avec une rare dextérité. Les thèses hardies, les problèmes ardus peuvent avoir leur intérêt; de plus simples histoires ont aussi le leur, et c'est

vraiment une jolie histoire que celle de Gilberte de Sartorys.

Une jolie histoire et joliment contée : avec aisance, naturel, sur le ton de l'observation légère, ce qui ne veut pas dire superficielle, de l'indulgence sans faiblesse et de la mélancolie sans colère ni cruauté. J'apprécie fort en *Froufrou* cette discrétion, cette modestie de la morale ou de la moralité. Il n'est pas déplaisant, aujourd'hui que tout se porte au comble, de retrouver une œuvre ainsi moyenne et tempérée, exempte d'exagération comme d'obscurité, une œuvre dont tout se comprend et dont rien ne choque.

Et puis la pièce est admirablement faite. Elle obéit jusque dans le détail à la plus délicate logique. Des personnages et des événements, tous les ressorts ont été réglés et jouent avec une précision minutieuse. Le mécanisme est parfait et je défie qu'on prenne en défaut nulle part ni les faits ni les gens, ni l'intrigue, ni les caractères. Le premier acte pose avec soin des jalons qui seront par la suite relevés avec un soin pareil. Pas une fissure, pas le plus petit trou; pas une maille rompue, ni une question possible sans réponse assurée. Pourquoi, par exemple, Valréas, qui

serait beaucoup mieux que Sartorys le mari désigné de Gilberte, ne l'épouse-t-il pas ? Parce que le père de Gilberte répugne à marier sa fille avec son compagnon de vie joyeuse. Scrupule naturel, et qui fait quelque honneur à cet écervelé de Brigard. Si la frivole Gilberte accepte la main du grave et sombre Sartorys, c'est par ambition et dans l'espoir de devenir un jour ambassadrice. Et Louise, la généreuse petite sœur, eût-elle accepté la mission délicate qui cause tout le malheur, se fût-elle jamais assise au foyer délaissé par Gilberte, sans y être appelée et fixée pour ainsi dire de force par Gilberte elle-même ? Ainsi tous les incidents résultent des caractères, les manifestent et les confirment.

Voilà pour la facture de l'œuvre, pour les raisons de la raison. Les raisons du cœur sont ici également satisfaites. Il est un mot de Froufrou qui nous semble donner la note, une des notes au moins les plus justes et les plus profondes de cette comédie. Au quatrième acte, rejointe à Venise par son mari et apprenant de lui qu'il va sur le terrain, Gilberte se récrie avec épouvante : un duel, deux hommes qui se battront, un qui mourra pour elle, pour Froufrou !

Ce n'est pas possible ! Des colifichets, des chiffons, voilà pourquoi elle était née « Oh ! Dieu, balbutie-t-elle, qui donc m'a jetée au milieu de toutes ces choses si terriblement sérieuses ? » Nous partageons presque la surprise et l'effroi de l'être léger et frivole, de l'écureuil ou du petit oiseau devant tout le mal qu'il a pu faire, devant ce contraste entre la futilité des causes et la gravité tragique des effets. « Une heure de colère, et voilà où j'en suis venue, » murmure encore la pauvre Gilberte. Oui, pauvre Gilberte, qui n'était ni vicieuse, ni méchante et qui pourtant a failli, que nul n'a pu défendre et que ceux-là mêmes ont perdue qui l'auraient dû garder. Par là encore l'œuvre est mélancolique, par le péril trouvé dans ce qui pouvait être le secours, par je ne sais quelle fatale métamorphose des remèdes en poisons. La part du malheur est bien grande ici ; bien petite, celle du mal, et je ne sais pas au théâtre, dans l'histoire des faiblesses féminines, de faute aussi soigneusement, aussi tendrement excusée que celle-là. En son père d'abord, en son mari lui-même, Gilberte n'a-t-elle pas des excuses vivantes ? L'un, qui n'a pas su l'élever, l'autre, qui ne sait ni la retenir quand elle s'échappe,

ni l'accueillir quand elle revient. Rappelez-vous la scène du troisième acte, les maladresses de Sartorys et l'offre malencontreuse des chevaux. Le hasard des choses elles-mêmes et des moindres incidents tourne contre la pauvre Froufrou. Que son fils fût seulement sorti une heure plus tard, elle restait une honnête femme. Et tenez, quand on voit avec quelle indulgence, quel soin jaloux, MM. Meilhac et Halévy ont pallié la faute de leur héroïne, on comprend mieux le dénoûment de leur œuvre. Il s'explique, non plus par des raisons de mélodrame, mais par des raisons plus hautes de logique morale, de charité, voire de justice. En réalité, dit-on, la pièce est terminée au quatrième acte. Non pas : finir ainsi, c'eût été punir Gilberte avec trop de rigueur. Si coupable que fût la légère petite créature, elle n'avait pas mérité de vivre solitaire et maudite; elle était digne au moins de mourir repentante et pardonnée.

L'interprétation de *Froufrou* à la Comédie-Française est inégale. Mlle Marsy n'a réussi que dans les scènes violentes d'un rôle trop complexe pour son très simple talent; elle apporte dans les autres quelque chose de dur et de rêche.

Mme Barretta montre, au contraire, et comme toujours, beaucoup de tendresse, de charme et de grâce vertueuse. M. le Bargy marque finement le passage de la galanterie à la passion, et M. Worms est sans rival dans l'expression de la dignité souffrante et de la douleur maîtrisée.





XII

Thèatre du Vaudeville. — *Le Prince d'Aurec,* comédie en 3 actes de M. Henri Lavedan.

15 juin 1892.

e qu'il y a le moins dans la pièce de M. Lavedan, c'est une pièce ; ce qu'il y a le plus, c'est de l'esprit : un esprit d'ironie, d'amertume et de satire, qui pince, qui blesse, qui fustige et qui mord.

Il était une fois un prince et une princesse. Le prince ayant besoin de quatre cent mille francs pour une dette de jeu, et la princesse de deux ou trois cent mille pour une note de couturière, tous les deux, à l'insu l'un de l'autre, empruntent la somme totale à un riche baron israélite, de leurs familiers, qu'ils méprisent et dont ils sont méprisés. Le jour où le prêteur exige de la

princesse le genre de remboursement que vous pensez, le noble couple s'indigne et menace de chasser le juif insolent. Mais il faudrait le payer d'abord, et le ménage princier ne possédant plus guère que son nom, c'est la duchesse douairière qui règle le compte. De ce baron juif et de ce prince chrétien, lequel vous paraît le plus honorable ? « Monsieur, comme dit à l'un de ses pareils je ne sais plus quel héros de M. Cherbuliez, ma pourriture salue la vôtre. »

Telle est la donnée du *Prince d'Aurec*. Peu de poisson, mais beaucoup de sauce, et une sauce si relevée, que parfois elle emporte la bouche. Les deux premiers actes se passent tout entiers en paroles, en paroles amères, sanglantes même, et nous connaissons les gens par des mots plus que par des faits. Voici le prince d'Aurec, en tenue de gentilhomme-cocher. Il descend de son siège. D'où vient qu'il a le front soucieux ? Aurait-il accroché ? Non pas. Il a seulement perdu 400.000 francs la nuit dernière. S'il a pourtant mené son mail ce matin, c'est que noblesse oblige. Voici la princesse, une mince poupée, éprise jusqu'à la folie de chiffons et de divertissements. Elle donne demain une fête

costumée, où l'on dansera la pavane, et le cousin Jojo, un petit imbécile de vicomte, est venu tout exprès de Nantes pour régler cette figure chorégraphique : il conduit le cotillon, comme d'Aurec la diligence. Voici le marquis de Chambersac, agent commissionné d'affaires équivoques, dénicheur de parchemins à bon compte, courtier de riches mariages et brocanteur d'épées de famille. Voici encore le baron de Horn, le financier juif millionnaire, qui, de ses millions, achète ses entrées dans la noble maison, l'honneur de toucher aujourd'hui la main droite du prince et surtout l'espoir de toucher demain la main gauche de la princesse. Qui citerons-nous encore ? Le romancier Montade, admis ou toléré ici pour ses livres, comme de Horn pour son argent; enfin, la duchesse douairière de Talais, mère du prince, une honnête femme, celle-là. Malheureusement pour la noblesse de France, elle est née Virginie Piédoux et fille d'un fabricant de machines à faire le beurre. C'est entre ces divers personnages que se déroule, durant les deux premiers actes, non pas l'action, mais le dialogue, un dialogue qui tout le temps siffle et fouette comme une poignée de verges. Très brillante,

au premier acte, une scène entre Horn et Montade ; elle étincelle de traits aigus et qui portent, mais qui porteraient mieux encore, lancées par d'autres mains que celle de Horn, ce prêteur à intérêts galants, cet usurier d'amour. Non moins vive et plus forte, la grande scène du second acte entre la mère et le fils. Le costume des personnages la fortifie encore. La duchesse est en Mme de Maintenon ; le prince en connétable. Il a coiffé le casque et ceint l'épée de son aïeul Guzman ; les reliques se mêlent aux oripeaux et le contraste s'accuse, plus ironique et plus amer, entre la gravité de l'entretien ou de la querelle et le ridicule des accoutrements. La vieille question de la race, de la supériorité due à la seule durée, à l'honneur venant « du nom que l'on signe et non des actions que l'on fait, » cette question est abordée par les deux interlocuteurs en paroles hardies : « Avec le nom que je porte, s'écrie le prince, pour excuser son oisiveté... — Eh ! mon enfant, répond la duchesse, vous ne portez plus vos noms ; ce sont eux qui vous portent. » Elle a raison ici contre son fils ; mais plus loin, lorsqu'au sang des Talais qui furent des fidèles, des vainqueurs et des héros, le jeune viveur oppose

impudemment le sang des Talais, qui furent des lâches, des traitres et des régicides, alors le fils et la mère n'ont-ils pas raison l'un contre l'autre, et quel dommage, quand on a tant d'ancêtres, de ne pouvoir choisir !

Des trois actes de la comédie, le dernier est de beaucoup le meilleur : d'abord il est le seul qui mettent réellement aux prises les personnages principaux, qui crée entre eux plus d'un débat de mots : un conflit de sentiments et de passions. Le prince, la princesse et de Horn avaient beaucoup parlé jusqu'ici ; nous les voyons enfin agir, et chacun selon sa nature. Et puis les deux scènes capitales de ce dernier acte, la seconde surtout, entre de Horn et d'Aurec, nous plaisent par leur grand air d'impartialité, par la leçon qu'elles donnent, cruelle, mais équitable, par l'égale distribution, entre deux triste personnages, de la vilenie et de la honte. Laissons la princesse, et qu'il lui soit pardonné : capable de s'endetter en Israël, elle ne va pas jusqu'à se libérer de la façon qu'on pouvait craindre. Mais le prince et le baron se valent tous deux, et M. Lavedan a raison de faire souffleter ici l'une par l'autre la finance juive qui achète et la noblesse chrétienne

qui se vend. Honnies soient et honnies également les deux parties en ces répugnantes affaires. Pour 130,000 francs, un prince d'Aurec a livré à un baron de Horn l'épée de son ancêtre le connétable. En quelles mains elle tombe, l'arme glorieuse ! Mais aussi de quelles mains ! On a vu où la traînait le petit-fils : dans les mascarades, elle qui jadis avait brillé en d'autres fêtes. Oh ! quand ces fêtes-là reviendront, je n'en doute pas, ils en seront, et des premiers peut-être, ceux que La Bruyère appelait les grands. Le prince d'Aurec lui-même n'y manquera pas. Je me ferai tuer, dit-il à la fin de la comédie. Mais derrière lui Montade réplique avec un sourire : « Pas plus que nous. » C'est vrai, nous ne leur avons même pas laissé ce privilège. Et puis la grande affaire en ce monde, n'est peut-être pas tant d'être bien né ou de bien mourir, que de vivre bien.

La comédie de M. Lavedan frappe les grands qui vivent mal ; en gentilshommes peut-être, mais à peine en hommes ; en écuyers ou en jockeys, à moins que ce ne soit en palefreniers ou en clowns. Le bonhomme Poirier les connaissait déjà, et quand sa fille lui demandait où

était son gendre, il avait raison de répondre : « A l'écurie, parbleu! Où veux-tu qu'il soit? » Hélas! parce qu'on ne mène plus la France, n'y a-t-il plus à mener que de grosses vilaines voitures à quatre chevaux ? Si l'on n'est plus aux honneurs, ne saurait-on rester à l'honneur et à la peine? Mais non ! M. Lavedan ne les calomnie pas: des grands seigneurs se déguisent et se maquillent ; n'ayant plus de rois, ils se font rois eux-mêmes, et de quel royaume ! De la mode inepte et du luxe imbécile ; ils décident d'un veston et protègent une coupe de cheveux, ils décrètent des cravates, sanctionnent des gilets, et la grandeur de leur nom fait paraître encore davantage la petitesse et la vanité, quand ce n'est pas la honte, de leurs actions.

Contre ceux-là, M. Lavedan a raison, raison avec esprit toujours, parfois avec éloquence, bien que peut-être avec un peu d'âpreté et quelque apparence de rancune bourgeoise. Mais ceux-là ne sont pas tout le monde, ni même tout leur monde, et je regrette de ne pas trouver dans *le Prince d'Aurec* cette réserve nécessaire. Si je louais tout à l'heure M. Lavedan de ne pas distinguer entre le juif et le noble, je lui reprocherai

maintenant de ne pas distinguer entre les nobles. Ils n'en meurent pas tous, mais tous ils sont frappés et tous n'auraient pas dû l'être, ni de tant de coups. De la duchesse douairière, par exemple, de cette brave femme, pourquoi n'avoir pas eu la générosité de faire une grande dame tout à fait, par droit de naissance ? A côté du prince d'Aurec, du marquis de Chambersac, du vicomte Jojo, pourquoi ne pas nous montrer quelque fils de ce duc de Montmeyran, l'ami de Gaston de Presles, qui disait déjà vers 1850 : « Nos droits sont abolis, mais non pas nos devoirs. » Admirable parole, et plus belle et plus vraie encore aujourd'hui que jadis et dont plus d'un parmi les grands, a fait sa devise, le thème de ses écrits ou de ses discours et la régle de ses actions. Il fallait le reconnaître et le proclamer. Il fallait, ne fût-ce que pour la beauté supérieure de la comédie, balancer mieux les poids et les contrepoids, opposer la lumière à l'ombre en ce vaste tableau, que M. Lavedan a eu le grand mérite d'entrevoir, sans l'embrasser d'un regard assez étendu. Il a dit la vérité, mais il n'a pas dit toute la vérité et il ne l'a pas dite à tout le monde. D'autres que les gentilshommes

avaient qualité pour l'entendre. La pièce a failli s'appeler *les Descendants*. Soit ; mais en face de ceux qui descendent, on eût souhaité de voir également ceux qui montent, et par quels degrés. Et puis, à entendre frapper si fort sur les uns, les autres sentent quelque trouble de conscience ; ne fût-ce que par esprit de justice, il leur plairait d'être battus. Crève donc, société ! grondait jadis un marquis d'Émile Augier. Si jamais le funeste vœu s'accomplissait, la faute en serait-elle aux hommes qui s'en vont, ou aux hommes qui arrivent, et n'avons-nous pas à craindre aujourd'hui les appétits et les convoitises, plus que les souvenirs et les regrets ?





XIII

Théatre de l'Opéra-Comique. — *Les Troyens,* de Berlioz.

15 juillet 1892.



Voici comment s'exprime, en son volume sur l'*Œuvre dramatique d'Hector Berlioz*, un fervent admirateur du maître, M. Alfred Ernst : « *Les Troyens* sont réellement une forme nouvelle de l'opéra français. Si on les compare aux œuvres qui leur sont contemporaines, il est impossible de ne pas sentir la différence des conceptions et des procédés. Sans doute, certaines règles traditionnelles de l'opéra y sont encore respectées; mais à tout moment l'ancien moule, craque et se disloque; la convention vieillie fait place à la vivante liberté de l'action; le drame lyrique apparaît, simple, logique, lumineux... Au moment où

Berlioz écrivait *les Troyens*, il est en avance sur tous les musiciens français, sur les Allemands eux-mêmes, un seul excepté : Richard Wagner. »

Pour avoir nne idée à peu près juste de l'œuvre de Berlioz, il suffit de prendre le contre-pied de cette appréciation. Non, *les Troyens* ne sont en aucune manière une forme nouvelle de l'opéra ; ils ne disloquent et n'abolissent rien. L'esthétique wagnérienne n'a rien à voir ni dans ce livret, ni dans cette partition, et le *Faust* de Gounod, par exemple, de quatre ou cinq ans antérieur aux *Troyens*, marquerait peut-être une évolution plus notable dans l'histoire de notre musique, un écart plus sensible du style et de la tradition classique, où *les Troyens* ne font que revenir. Retour glorieux, mais retour, n'en déplaise aux théoriciens, grands arrangeurs de faits pour les besoins de leur cause, et qui voudraient poser Berlioz en précurseur, ou en coadjuteur de Wagner, alors même qu'il en est, comme ici, l'antagoniste et le formel contradicteur.

Du type wagnérien, l'opéra de Berlioz diffère par tous ses éléments essentiels. Le sujet d'abord y est aussi humain et concret, qu'il est dans la *Tétralogie*, par exemple, abstrait et surnaturel.

En outre, le *leitmotiv*, pierre angulaire du wagnérisme, en est absent. Berlioz n'a pas caractérisé par des formules musicales les sentiments ou les passions de ses personnages. L'expression psychologique (les Grecs eussent dit : l'ἦθος) de cette musique y perd-elle quelque chose en force et en justesse? Je ne le crois pas, et pour ne le pas croire non plus, songez seulement à l'admirable fin du dernier air de Didon. *Adieu beau ciel d'Afrique!* murmure la reine, et soudain, se rappelant le duo chanté jadis avec l'infidèle, elle en répète exactement et les paroles et la mélodie : *O nuit d'extase et d'ivresse infinie!* Nous n'avons pas ici, dans le sens wagnérien du mot, un *leitmotiv*, c'est-à-dire un motif ramené pour la centième fois avec une centième variante, mais un motif rappelé une fois seulement, identique à lui-même, au moment où s'impose un souvenir. N'ayant pas été usé, ni même escompté par d'innombrables redites, ainsi ramassé en cet étroit et unique passage, l'effet ne se produit qu'avec plus de soudaineté et de puissance.

Par d'autres côtés encore, la forme des *Troyens* s'écarte de la forme wagnérienne. D'abord, l'orchestre de Berlioz n'exerce pas la

même tyrannie que celui de Wagner. Il partage avec le chant la souveraineté, sans un instant de jalousie, sans une velléité d'usurpation ou seulement de querelle. Il accompagne les voix comme des amies auxquelles on fait honneur et non comme des captives auxquelles on fait escorte. Il les entoure et ne les étouffe pas, et d'un bout à l'autre des *Troyens*, c'est dans les parties vocales que se trouve le centre de gravité, la clé de voûte de l'édifice sonore. Est-ce à dire par là que l'orchestre se désintéresse du drame? En aucune façon : il s'y mêle, au contraire, et s'y donne parfois sans réserve. Associé, confident de toute joie et de toute peine, il sait écouter, comprendre et répondre. Il est un écho, un reflet, et comme les reflets et les échos, il possède la douceur avec la fidélité.

Ce n'est pas tout. Au lieu de la mélopée infinie chère à Wagner, au lieu de ce fluide étrange, souvent irrésistible et presque toujours insaisissable, qui circule à travers les œuvre du maître de Bayreuth, on ne rencontre dans *les Troyens* que des mélodies parfaitement définies, ayant chacune, avec sa personnalité, son autonomie, offrant à l'oreille les lignes arrêtées, le

relief plastique que présentent aux yeux les formes de l'architecture et de la statuaire.

Sur toutes ces questions d'ailleurs, que son temps commença d'agiter, Berlioz a pris parti hardiment. Dans la naissante querelle des anciens et des modernes, l'auteur de *la Damnation de Faust*, en dépit de son romantisme, tenait au fond pour le passé. Il espérait beaucoup, mais ne craignait pas moins de l'avenir. Je ne m'affilie point, écrivait-il, à l'école de demain, je ne jure point par elle, si elle vient nous dire : — « On est las de la mélodie ; on est las des airs, des duos, des trios, des morceaux dont le thème se développe régulièrement ; on est rassasié des harmonies consonnantes, des dissonnances simples, préparées et résolues, des modulations naturelles et préparées avec art... Il faut, dans un opéra, se borner à noter la déclaration, dût-on employer les intervalles les plus inchantables, les plus saugrenus, les plus laids. »

Berlioz avait raison de prendre ses sûretés, de distinguer entre les promesses et les menaces de l'avenir. Le langage qu'il prêtait à l'école du lendemain, on sait trop que celle-ci l'a tenu. Berlioz, du moins, n'entendait pas y souscrire.

Avant de faire du maître un de ses porte-étendard et des *Troyens* un de ses manifestes, que l'école en question y regarde de plus près : l'étendard n'est pas à ses couleurs et le manifeste, loin de l'annoncer, la désavoue.

Comment, par exemple, les sectaires du nouveau régime peuvent-ils admirer ou seulement admettre le premier air de Didon : *Chers Tyriens ?* Il est du plus ancien modèle, précédé de récits à peine accompagnés, divisé en deux reprises, dont la seconde fait quelque longueur et provoque un ensemble que devrait prendre en pitié, sous peine de contradiction, la jeunesse d'aujourd'hui. Et quel bon petit accompagnement du temps jadis ! Chez tout autre que chez Berlioz on le traiterait de guitare. Je me hâte d'ajouter qu'on aurait le plus grand tort et qu'une fois de plus *on*, le fameux *on*, serait un sot. Je la tiens au contraire pour exquise, la première allocution de Didon à son peuple, pour le plus adorable discours du trône, à la fois royal et féminin ; discours de reine et de veuve, empreint à la fois de jeunesse, d'affabilité et de regrets, mais de regrets déjà souriants et presque consolés. Quelle jolie tonalité d'abord ! Dans les réponses de l'or-

chestre à la voix, que de distinction, de grâce et de sympathie! Si longue qu'elle soit, et si soutenue, la phrase se plie aux moindres inflexions de la pensée, à mille nuances de courtoisie d'abord, puis de dignité, de reconnaissance et de patriotique orgueil. La déclamation la plus travaillée n'aurait jamais posé la noble figure de la reine de Carthage avec autant d'aisance et surtout d'amabilité, que ces quelques lignes, naturelles et coulantes, de pure musique.

Plus loin, un autre sentiment, celui d'une fraternité féminine, s'exprime avec non moins de délicatesse et par les mêmes moyens : je pense ici au duo des deux sœurs, à la première phrase, si affectueusement insinuante, d'Anna, *Anna soror*, à la réplique de Didon, vaguement assombrie par le retour en mineur d'un motif instrumental qui court à travers le duo, reliant ces deux voix de femmes, comme parfois dans les vignes romaines, un feston de pampre unit deux colonnettes de marbre.

D'un bout à l'autre de l'ouvrage, les mêmes caractères se manifestent, aussi opposés aux tendances actuelles que conformes aux traditions classiques. Classique, voilà le mot qui renferme

la définition et l'analyse des *Troyens*. Par ce mot il faut entendre, avec Sainte-Beuve, « une forme large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi, » en ajoutant à toutes ces qualités, comme faisait lui-même le maître critique, « des conditions de régularité, de sagesse, de modération et de raison qui dominent et contiennent toutes les autres. » En ce sens très large et très pur, elle est classique aujourd'hui et pour jamais, l'inspiration de Berlioz le révolutionnaire, l'échevelé, le sectaire et le fou (jadis on lui donna tous ces noms). Elle, est en quelques parties, égale, supérieure peut-être à l'inspiration de Glück. *Les Troyens*, qui ne sont pas un chef-d'œuvre, contiennent un chef-d'œuvre : le second acte, ou du moins ce qu'on nous donne pour le second acte dans la version actuelle et très mutilée de l'Opéra-Comique. Cet acte comprend un ballet, un air, un quintette, un septuor avec chœurs et un duo. Est-il rien (les titres seuls des morceaux en témoignent), rien de moins wagnérien ? En tout cas, il n'est rien de plus beau, ni chez Wagner, ni chez nul autre. Chez Wagner, surtout, rien n'est beau de cette beauté sereine, reposée et reposante. Sur ces pages fraî-

ches et pures, pas une fois n'a passé le souffle de Bayreuth, l'énervant sirocco qui dessèche, qui brûle et tend les nerfs comme des cordes, jusqu'à les faire crier.

C'est le soir, un soir d'Afrique, dans les jardins de Didon. La reine, languissante, a suspendu les danses qui l'importunaient. Elle demande au poète Iopas de chanter sur un mode grave et doux, et Iopas obéit :

Citharâ crinitus Iopas
Personat auratâ.

Le Iopas de l'Opéra-Comique n'avait point la chevelure du rapsode virgilien et ne s'accompagnait pas sur la lyre. Mais son chant est si beau, si purement antique, qu'à l'écouter on croit entendre Apollon aux boucles blondes promener ses doigs mélodieux sur la cithare d'or. Quel calme dans cette invocation à Cérès ! Quelle piété véritablement païenne, exempte de trouble et de terreur, quelle confiance en la bonne déesse ! Parfois, des ombres non pas de tristesse mais de rêverie traversent la cantilène, pareils aux beaux nuages blancs qui voguent dans les ciels d'été. Puis ces voiles légers se dissipent, se fondent au soleil et l'hymne lumineux reparaît et sourit.

La reine toutefois demeure inquiète. De son hôte maintenant elle réclame le récit des infortunes troyennes. « Apprenez-moi le sort de la belle Andromaque. » Le héros le lui apprend, et Didon alors laisse échapper un soupir dont Virgile et Racine eussent envié l'adorable pudeur. A ces récitatifs de grand style succède un merveilleux quintette; Berlioz y a concilié, sans apparence d'effort ni de gêne, la beauté des formes musicales avec la vérité et la variété de l'expression sentimentale. « Où vous égarez-vous? Voilà votre chemin, » serait-on tenté de dire à notre école française en lui montrant de semblables modèles. Et du septuor qui suit, quelles leçons encore ne tirerait-on pas? Ah! vous aurez beau raisonner à perte de vue sur la vérité au théâtre, sur l'invraisemblance des ensembles en musique, attendu que plusieurs personnes ne doivent pas parler à la fois, arguties! comme disait le bon Labiche. Il se peut que plusieurs personnes aient tort de parler ensemble; mais de chanter ensemble elles ont raison, quand elles chantent le sublime septuor des *Troyens*. C'est justement l'ensemble des sept voix d'abord, puis des chœurs, qui donne à cet admirable nocturne ses

résonnances profondes et pour ainsi dire ses dessous de velours.

> Tout n'est que paix et calme autour de nous;
> La nuit étend son voile et la mer endormie
> Murmure en sommeillant ses accents les plus doux.

Sur ces trois pauvres vers se déroule une admirable nappe d'harmonie. Au sommet de l'orchestre des flûtes, instruments limpides, répètent une note invariable qui semble un scintillement d'étoile; plus bas ondulent les voix, bercées par une houle puissante et douce; quelquefois un soupir étouffé des timbales rythme l'haleine régulière et le sommeil des flots. On voit dormir la mer et ses rivages; on les entend rêver. Lentement la mélodie suit sa marche nocturne. Elle traverse des modulations pareilles à des zones successives de pénombre et de clarté; du ciel elle descend peu à peu sur les vagues et s'y repose mollement, tandis qu'à la surface des eaux, la voix de la reine, errante en nonchalants détours, trace des arabesques d'argent.

Wagnériens, que pouvez-vous penser d'aussi paisibles splendeurs? — Maintenant les ombres sont tout à fait tombées; l'un après l'autre se sont éloi-

gnés les témoins de ce délicieux crépuscule. Énée et Didon restent seuls et leurs deux voix unies soupirent un duo d'amour, sinon sans rival, au moins sans pareil. Il en est de plus dramatiques, de plus sensuels ; il n'en est pas un plus égal, plus uniment harmonieux et mélodieux, plus passionné pourtant, mais à l'antique, sans qu'un seul instant la passion y déforme la beauté.

Par une telle nuit, le front ceint de cytise,
Votre mère Vénus suivit le bel Anchise
Aux bosquets de l'Ida.

Par une telle nuit, fou d'amour et de joie,
Troïlus vint attendre au pied des murs de Troie
La belle Cressida.

Même en ce mouvement, imité de Shakespeare, dans cette brûlante évocation des belles nuits passées, dans cette émulation des deux amants se rappelant l'un à l'autre les fabuleuses veillées d'amour, même ici la musique se contient et se maîtrise. Pas de cris, pas de ces furieuses poussées d'orchestre qui précipitent Iseult haletante aux bras de Tristan éperdu; la vie cependant anime cette scène, mais une vie supérieure, idéale,

celle dont vivent encore les marbres et dont vécurent autrefois les dieux.

De ces dieux et de ces marbres nous venons de traverser l'éblouissante patrie. Hier nous avons vu sur les mers de la Grèce, aux premiers rayons du jour, s'allonger comme des formes de femmes les pures silhouettes des îles et des rivages antiques; et devant Paros et devant Milo, dans la chanson des vagues, avec la poésie d'Homère et celle de Virgile, entre le ciel et la mer d'Ionie, c'est la musique de Berlioz que nous entendions chanter.

On sait avec quel éclat une petite fille de Meudon, qui n'a pas vingt ans, s'est révélée dans le rôle de la reine de Carthage. — Mlle Delna possède une admirable voix de mezzo-soprano, pure, égale, moelleuse et puissante, et cette voix chante bien, très bien, surtout naturellement bien, sans paraître avoir appris. « Comme on chante à vingt ans, » dit la vieille romance. Oh! non; à vingt ans on n'a pas coutume de chanter ainsi : avec cette simplicité, cette sobriété, ce style, ces nuances délicates, cette noblesse ingénue et cette heureuse ignorance du mauvais goût, de l'affectation et de l'emphase. Vous pouvez devenir une grande artiste, Mademoiselle. De vous-même, il

semble que vous n'ayez presque rien à craindre : une légère tendance seulement à grossir les notes graves de votre voix. Vous n'avez pas d'autres défauts ; mais vous pouvez en acquérir : les flatteurs, et certains professeurs aussi, vous y aideraient. Plutôt que des leçons de chant, prenez maintenant des leçons d'art et des leçons d'âme. Ne faites plus que de la musique, comme disait Platon, qui entendait par là une infinité de belles choses. Ces choses, il vous faut les connaître, les aimer, et peut-être alors serez-vous un jour plus encore que Didon : Iphigénie, Alceste, la sublime héroïne de l'antiquité lyrique, que notre génération n'a pas connue et qu'elle attend.





XIV

Comédie-Française. — *Le Juif polonais,* drame en 3 actes, de MM. Erckmann-Chatrian. — Gymnase. — *Un Drame parisien,* pièce en 4 actes, de M. Ernest Daudet. — Odéon. — *Mariage d'hier,* pièce en 4 actes, de M. Victor Jannet.

15 octobre 1892.

Le *Juif polonais !* Sur la foi de ce nom, j'avais fait, je l'avoue, des rêves de poésie. J'avais imaginé quelque drame du nord, entrevu la silhouette d'un grand vieillard d'Israël traînant sous des cieux pâles une éternelle misère. Juif et Polonais, double titre là-bas au malheur et à la honte. Jugez de mon désappointement : au lieu d'une œuvre épique, je n'ai trouvé qu'un méchant mélodrame du boulevard, et du boulevard Cluny. Ecoutez plutôt.

Au pays d'Alsace, dans une salle d'auberge,

une femme est assise à son rouet ; elle file et le poêle ronfle. Il fait nuit, le vent siffle dehors, et les gens qu'on voit entrer, tout blancs de neige, tremblent de froid sous la houppelande et le bonnet fourré. C'est Waltel, c'est Heinrich, l'un garde forestier, l'autre ce qu'il vous plaira, l'un gras et l'autre maigre, tous deux buveurs, fumeurs et bavards, tous deux inutiles, et insupportables tous deux. La fileuse se nomme Mme Mathis, et Mathis, son mari, maître de l'auberge et du moulin y attenant, bourgmestre du village, honoré de tout le pays pour son épargne et ses écus, est allé faire ses emplettes à la ville, car sa fille Annette épouse demain Christian, le maréchal des logis de gendarmerie. Le voici qui revient, le vieux bourgmestre. On n'avait pas vu temps pareil depuis l'hiver du Juif polonais. « Vous vous rappelez bien, monsieur Mathis ! » Et Mathis, avec un air singulier, se rappelle. Il y a quinze ans, il était seul en cette même salle et par une semblable nuit. Il entendit les grelots d'un traîneau qui s'arrêtait. Un de ces Juifs polonais qui vendent des semences ouvrit la porte. Il portait une pelisse verte et un bonnet de fourrure. En entrant, il dit : « Que la paix soit avec vous ; la

route est noire, la nuit et froide ; qu'on mette mon cheval à l'écurie. » Et il jeta sur la table sa ceinture pleine d'or. Une heure après, il repartait. Le lendemain, on trouva sur la route la pelisse et le bonnet, mais le Juif, personne ne le revit jamais. Et voici que le récit à peine achevé, on entend comme il y a quinze ans les grelots d'un traîneau qui s'arrête ; un Juif ouvre la porte ; il est vêtu d'un manteau vert et d'un bonnet fourré. Il prononce les mêmes paroles et jette sur la table une lourde ceinture. Mathis le regarde avec épouvante et tombe évanoui. Voilà le premier acte. Je parie que vous avez déjà deviné quelque chose. Et je vous avertis que l'apparition du Juif est ce qu'il y a de mieux dans la pièce. Eh bien, oui, c'est Mathis qui a tué le juif, celui d'il y a quinze ans, pareil à celui de tout à l'heure, pour lui voler sa ceinture, et depuis, les affaires ont prospéré, et le vieux coquin dote richement sa fille et la marie à un gendarme, comme le malade de Molière donnait la sienne à un médecin, « afin de s'appuyer de bons secours... et d'être à même des ordonnances... » de non-lieu ; ce bourgmestre se fait d'ailleurs une idée erronée des pouvoirs de la gendarmerie. Nous

assistons à la noce d'Annette et de Christian ; danses et refrains d'Alsace. Au moment de signer le contrat, Mathis entend bien tinter à ses oreilles une sonnette de traîneau, mais la valse et la chanson vont leur train et les violons couvrent le bruit des sonnailles maudites.

Le soir venu, Mathis se retire dans une chambre solitaire, soi-disant pour y avoir moins chaud, en vérité par crainte de se trahir en songe. Il se couche, s'endort, et nous sommes témoins de son rêve : le fond du théâtre s'éclaire et représente la cour d'assises. Mathis, accusé, commence par nier avec énergie ; les preuves manquent. Mais le président fait venir le songeur, une sorte de docteur Miracle. Celui-ci endort Mathis et, dans le sommeil magnétique, le criminel, de la voix et du geste, reconstitue la scène de l'assassinat. On le condámne à la potence et la vision s'efface. Le jour commence à poindre, les gens de la noce frappent à la porte de Mathis, l'enfoncent; le vieux se précipite à leur rencontre, enveloppé de ses draps comme d'un linceul ; il chancelle et tombe mort.

Je doute que la Comédie-Française ait souvent représenté quelque chose de plus vulgaire que

cette histoire de voleurs. Le personnage principal est aussi nul que possible ; il n'offre pas trace d'étude morale, pas le moindre trait de psychologie criminelle. Mathis ignore le repentir et le remords ; la seule crainte d'être découvert et puni le tourmente, et se manifeste en lui par les phénomènes, involontaires et réflexes, de l'hallucination et du rêve. Et quelle hallucination ! Des bruits de sonnette dans les oreilles. Et quel rêve d'Ambigu ou de Porte-Saint-Martin ! Je n'ai qu'une crainte, c'est qu'il ne prenne un jour fantaisie à quelque autre sociétaire de nous jouer l'*Ogre* par exemple, où il y a aussi une cour d'assises. Quant aux autres personnages, ils n'existent pas plus que Mathis. L'idylle du gendarme et d'Annette est de la plus fade banalité, et les comparses viennent d'une imagerie d'Épinal.

La mise en scène a été fort appréciée : M. Got mange pour de bon et parle la bouche pleine ; Mlle Reichemberg chante un *lied* et danse une valse ; les faïences sont authentiques, de véritables bûches font sans doute un vrai feu dans un poêle incontestable, où MM. Baillet, Garraud et Laugier se chauffent tour à tour et se

brûlent le bout des doigts avec une exaspérante puérilité.

Le drame parisien du Gymnase ne vaut pas mieux que le mélodrame alsacien de la Comédie. Hélas! faut-il encore raconter ce second crime et cette erreur à la fois judiciaire et théâtrale!

Trois personnages principaux : un dominicain le père Vignal ; une grande dame, la comtesse de Véran ; et une demi-mondaine, Rose Morgan. Le mari de la première était l'amant de la seconde. Il y a six mois, on l'a trouvé, la nuit, le front percé d'une balle. C'est la comtesse qui l'a tué ; elle s'en accuse au dominicain ; mais c'est Rose qui en est accusée en cour d'assises. Elle va même être condamnée, lorsque le moine paraît et, sans nommer la coupable, justifie l'innocente. Coup de théâtre et suspension d'audience, dont la comtesse profite pour demander un entretien particulier avec Rose, et lui faire des aveux complets. Dans un instant elle les renouvellera publiquement. Mais la généreuse hétaïre l'arrête. Tout à l'heure l'accent et le regard du moine l'ont elle-même bouleversée. Une soudaine révolution s'est accomplie en son âme. Innocente du crime, tant de péchés la font coupable, qu'elle acceptera

la peine injuste comme une légitime expiation. Héroïsme inutile : les choses s'arrangent d'elles-mêmes. Le jury, troublé par la déposition du moine, acquitte Rose, et Mme de Véran peut garder son secret, que ne trahiront ni le confesseur, ni la pécheresse repentante.

Cette pièce ne contient ni étude de caractères, ni étude de mœurs. Dans une apologie de son œuvre, qu'il a publiée le lendemain de la première représentation, M. Daudet parle de la grande figure de moine qui domine le drame. La figure n'est pas grande et ne domine pas. Le père Vignal ne dit et ne fait rien par où il se distingue du prêtre le plus ordinaire. Au premier acte, quelque chose de sombre dans sa physionomie, de vibrant dans sa voix, le trouble de Rose en lui parlant, donnait à penser que l'action allait s'engager entre la courtisane tentée de Dieu et le religieux tenté du diable. La pièce était à faire ainsi ; mais elle était à craindre, et M. Daudet, avec raison je crois, en a eu peur. Alors il ne reste de son dominicain qu'une silhouette, banale à la sacristie, emphatique à la barre. L'Église a été mieux représentée au Gymnase, ne fût-ce que dans le drame de l'autre M. Daudet, *la Menteuse*, où certain

petit prêtre tout jeune, tout innocent, avait devant la révélation d'un crime un si joli mouvement de surprise et de tristesse. Ne cherchons pas ici de ces nuances. Nous sommes en plein mélodrame et il faut regarder de loin. Qu'est-ce encore que Rose Morgan ? Une quelconque de ces demoiselles de la vie joyeuse; ni meilleure ni pire que les autres, brave fille au demeurant, sensible à un beau souper et le cas échéant à un beau sermon, s'il est prêché par un beau prédicateur, et ce sentiment, encore trop peu marqué pour qu'il intéresse, l'est assez pour qu'il déplaise. Et puis la belle enfant, au dernier acte, pousse bien loin le zèle expiatoire. Elle eût pu faire pénitence à moins de frais, et c'est trop du bagne pour racheter le péché d'amour, fût-ce le péché d'habitude. Mais on dit que les personnes de cette sorte se donnent parfois ainsi de tout leur cœur et sans marchander, quand c'est à Dieu qu'elles se donnent.

Quoiqu'il en soit, voilà de plates figures. La comtesse de Véran a moins de relief encore. Elle a tué son mari parce qu'il la trompait, qu'il donnait à souper à des créatures dans la salle à manger conjugale ; une nuit elle l'a surpris, non pas

en flagrant délit, mais tout de suite après ; la place de la femme légitime (la place à table) venait d'être occupée par la maîtresse. Ainsi s'exprime, ou à peu près, la comtesse. Le comte était pris de vin ; il a voulu lui faire violence, elle l'a tué d'un coup de pistolet. C'était un lubrique, comme disait Céline Montaland dans la *Souris.*

Elle l'a tué ; cela, nous le savons dès le premier acte. Que les autres l'apprennent ou qu'ils l'ignorent, voilà les deux dénoûments entre lesquels la pièce doit opter, puisque c'est un mélodrame, autrement dit, une combinaison de faits et non une étude de sentiments. M. Daudet a choisi le dénoûment de l'ignorance ; il en avait le droit. Au moins fallait-il préparer ce dénoûment et nous y conduire par des incidents naturels, des péripéties admissibles et d'ingénieux hasards. Mais l'auteur ne l'a pas su faire, et rien n'est mené plus mal que cette intrigue de palais de justice. On n'avait pas vu encore, au théâtre, un juge d'instruction joindre à des allures aussi prudhommesques une aussi prodigieuse stupidité. Le second acte est sous ce rapport un chef-d'œuvre d'aveuglement judiciaire, un modèle d'enquête saugrenue, le comble de la fantaisie dans le soup-

çon et de l'entêtement dans la flagrante erreur. Pour la magistrature, quelle humiliation ! Pour l'innocence, quel danger ! Pour le crime, quelle assurance !

Et pour le critique, et pour ses lecteurs, quelle mauvaise fortune ! Nous aurions volontiers négligé la pièce de M. Ernest Daudet : elle n'ôte rien au mérite, reconnu et couronné ailleurs, du romancier et de l'historien, mais elle ajoute au démérite, ancien déjà, du théâtre où elle a été représentée. Je ne sais de quelle malchance le Gymnase est victime, ou de quel mauvais goût ; mais depuis un an M. Koning nous impose un ordinaire dont il est temps de se plaindre. On n'entend plus chez lui que des balivernes, vulgaires mélodrames ou vaudevilles ineptes, et la peur nous prend, au début d'une saison qui nous réserve peut-être encore des *Monde où l'on flirte* et des *Bon docteur*. La troupe d'ailleurs, hors de rares exceptions, est digne du répertoire. Ces dames sont habillées comme des princesses des *Mille et une nuits* et jouent comme des orphelines de pensionnat. De Mlles Demarsy et Darlaud, qui décidera laquelle a les plus somptueuses toilettes, le plus de bijoux, le plus de beauté, et le

moins de talent? Telles je me figure les deux sœurs de Cendrillon : « Moi, dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre. — Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire, mais en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes. »

Et maintenant, puisse le public avoir pour le drame de M. Ernest Daudet autant de tendresse que l'auteur lui-même! Puisse le Gymnase jouer cela longtemps, de peur qu'il ne joue quelque chose de pire !

Heureusement, voici une œuvre qui n'est point, il s'en faut, à dédaigner. La pièce de M. Victor Jannet, *Mariage d'hier*, est, si je puis ainsi dire, d'une excellente moyenne odéonienne, peut-être même au-dessus. Elle convient le mieux du monde à un second Théâtre-Français. Elle y a été accueillie selon son mérite. Conclut elle, demandera-t-on d'abord le sujet étant connu, pour, ou contre le divorce? Elle conclut pour une femme divorcée, ce qui, je crois, est plus prudent et plus juste, marquant d'ailleurs avec assez de force dramatique les suites très graves que peut avoir pour les enfants, ici pour une jeune fille, le di-

vorce le plus excusable, le plus pardonnable même, de leur mère.

Nous sommes dans le grand monde, chez la princesse de Sauves. Nous y rencontrons le marquis et la marquise de Trèves, leur fils Paul et un ami à eux, M. de Savigny, divorcé et connu pour être l'amant d'une certaine Mme d'Albiac. Paul de Trèves nous apprend qu'il est amoureux et aimé d'une jeune fille charmante ; il ne l'a pas encore nommée à ses parents, mais tout à l'heure, ici, par les soins complaisants de la princesse, ils vont la voir. Elle paraît avec sa mère, Mme Mauclerc ; la présentation a lieu et la causerie s'engage entre les deux futures belles-mères. On vient à parler du divorce, et la marquise aussitôt de faire à cet égard la déclaration la plus intransigeante. La pauvre Mme Mauclerc se lève, et non sans dignité, mais non sans trouble, nous laisse entendre que le coup vient de l'atteindre. Divorcée elle-même, son premier mari, le père de Marthe, n'est autre que M. de Savigny.

Les deux jeunes gens se marieront cependant, mais à de sévères conditions. Vainement Mme Mauclerc invoque pour s'excuser l'horreur de sa première union avec Savigny, un triste sire,

l'honneur de son second mariage avec le commandant Mauclerc, un officier digne de toute estime et de tout amour, rien ne désarme l'intraitable douairière. Elle exige que le mariage sépare, ou du moins éloigne Marthe d'une mère compromettante. La pauvre femme se soumet, se sacrifie, sans que de sa soumission et de son sacrifice, sa petite Marthe elle-même, la paie autrement que par un sourire, l'ingrat et cruel sourire du bonheur.

Mais la princesse de Sauves, plus indulgente que la vieille marquise, a pris sous sa protection Mme Mauclerc humiliée. Elle l'invite chez elle à une fête de charité. La pauvre mère y verra sa fille, fiancée de la veille. Hélas ! elle y rencontre aussi la marquise, qui lui tourne le dos, une ou deux péronnelles qui l'évitent, M. de Savigny, qui la brave et la laisse insulter publiquement par sa maîtresse, Mme d'Albiac. Alors survient le commandant Mauclerc. Très haut, il demande qu'on lui présente M. d'Albiac pour obtenir de lui réparation. Pas d'autre d'Albiac que Savigny, mais, comme dit assez drôlement une petite baronne, possession vaut titre, et titre suffisant pour qu'il y ait duel, et duel à mort entre les deux

maris de Mme Mauclerc. Devant un tel scandale, la marquise de Trèves retire son consentement au mariage de son fils. Qu'à cela ne tienne, le jeune homme s'en passera. Mais la jeune fille plutôt que de s'en passer, renonce à son amour. Heureusement, et un peu brusquement aussi, tout s'arrange ; un esprit de douceur se glisse dans les âmes et les attendrit. Touchée par tant de soumission, la marquise capitule ; Savigny, qui ne veut pas le malheur de sa fille, porte au commandant des excuses peut-être inopinées, et une fois de plus une assez bonne pièce fait une mauvaise fin.

Mauvaise, parce que ce dénoûment ne sauve la situation qu'en faussant les caractères ; il arrange les choses, mais, passez-moi l'expression, il dérange les âmes, les jetant tout à coup en pleine contradiction avec elles-mêmes. La pièce a d'ailleurs d'autres faiblesses : si le dénoûment tourne court, l'exposition traîne et le sujet s'en dégage malaisément. C'est là un défaut de forme et d'exécution ; mais au fond encore il y aurait à reprendre ; M. Jannet qui, paraît-il, s'occupe de finances, traite ses personnages un peu trop en partie double, et sur deux colonnes.

Au crédit ou au débit, chacun est porté tout d'une pièce. Côté du divorce : Mme Mauclerc, une adorable femme, l'honneur et la bonté même ; son second mari, le modèle de toutes les vertus viriles. En face au contraire qui voyons-nous ? Le premier mari, un très vilain homme ; sa maîtresse, qui n'est pas plus intéressante ; la marquise, âme d'orgueil et de rigueur, esprit tout d'une pièce, cœur sans pitié. Dès lors il peut bien y avoir conflit dramatique entre ces deux groupes, il ne saurait y avoir en nous de conflit moral ; nous tenons sans hésitation ni scrupule, et tout d'une pièce à notre tour, non pour le divorce, mais pour la divorcée. La marquise d'ailleurs nous met d'autant plus à l'aise, qu'elle manque elle-même non-seulement à la charité, mais à la logique, sa dureté pour Mme Mauclerc ne s'accordant guère avec sa miséricorde, sa complaisance même pour M. de Savigny et Mme d'Albiac, qu'elle ne s'interdit ni de rencontrer ni de recevoir. Cette contradiction, cette préférence donnée au divorce masculin suivi d'adultère, sur le divorce féminin suivi de secondes noces, ne paraît conforme ni au caractère entier de Mme de Trèves, ni, je crois, à la morale

mondaine, quelles qu'en puissent être les inconséquences.

Et au fond, le mariage des deux jeunes gens, même étant données la nature et les idées de Mme de Trèves, n'exigeait, pour être possible et heureux, ni tant de cruauté d'une part, ni de l'autre, tant de sacrifices. Il y a chez la marquise bien de la méchanceté, et chez Mme Mauclerc bien de la douleur gratuite, et perdue. On imagine aisément entre les deux belles-mères la possibilité d'un régime plus doux : pleine liberté pour les jeunes mariés de voir à leur gré Mme Mauclerc, et pour la marquise, à son gré aussi, de ne la point fréquenter. Voilà une transaction dont n'eût souffert la vérité d'aucun caractère. Il est vrai que du même coup la pièce tombait. C'eût été dommage, car elle a du mérite, et sur ce postulat une fois admis elle est bien posée.

Le second acte et le troisième sont pleins de bonnes choses. Les fameuses « scènes à faire » y sont faites, les unes avec force, les autres avec grâce, toutes avec mesure ; il y a là, sans compter le sens du théâtre, de l'originalité, de la finesse morale, du goût et des dessous délicats. Excel-

lentes, au second acte, les deux scènes entre la marquise et Mme Mauclerc, puis entre Mme Mauclerc et sa fille. La première nous a rappelé la scène de *Maître Guérin*, plus touchante encore, où une autre mère s'efface également, et souffre des mépris pour le bonheur de son enfant. Et l'enfant ici ne devinera même pas la sainte souffrance, parce que l'auteur sait bien, et le montre avec une grâce indulgente, que les vingt ans amoureux ne regardent guère au chagrin dont leur joie est faite, aux larmes qui paient leurs sourires.

J'aime aussi le troisième acte, bien qu'il m'indispose un peu contre la princesse. Cette vaillante petite personne, avec les meilleures intentions du monde et la plus louable crânerie, a commis pourtant une imprudence en exposant M. et Mme Mauclerc à rencontrer dans son salon M. de Savigny. Qu'en résulte-t-il ? Une série d'incidents fâcheux, dramatiques d'ailleurs, et qui s'enchaînent vivement : d'abord la réplique si habilement insolente du commandant, vengeant, par une insulte pareille et mieux justifiée, l'insulte faite à sa femme par Mme d'Albiac ; puis la scène très serrée et très nerveuse entre les deux

maris. Il y a là un duel éludé longtemps par Mauclerc, sans lâcheté, cela va sans dire, au contraire avec une hauteur d'âme, une éloquence et de plus une adresse, qui donnent à la querelle de l'originalité et de la grandeur.

Pourquoi faut-il que le dernier défi de Savigny rejette le dialogue et l'action dans la banalité ?

Le dernier acte enfin, qui n'est pas bon, contient cependant encore une agréable scène. La pauvre Marthe vient d'apprendre que son père se bat avec le commandant ; ils vont lui tuer son bonheur. Sans doute elle se jettera aux pieds de son père : — « Je sais, lui dit-il en prenant les devants, tout ce que tu vas me dire... » — Mais elle ne lui dit rien : elle est sa fille, et ne peut, ne doit rien tenter ; elle n'implore, elle ne maudit pas, elle pleure sans violence et sans colère. Un auteur vulgaire l'eût fait s'écrier et se traîner à terre ; c'est d'un esprit et d'un cœur distingués d'avoir préféré ce silence plein de respect et de navrante douceur.

Où donc est la thèse en tout cela ? Nulle part, et je ne songe pas à m'en plaindre. M. Jannet s'est borné à poser et à traiter en auteur dramatique

une situation dramatique, résultant d'un divorce. Quant à la pièce encore à faire, attrayante et redoutable, sur le divorce même, elle devra, je crois, absorber hardiment la question religieuse. L'indissolubilité du lien conjugal étant aujourd'hui le plus grave sujet de contradiction ou de dissidence, entre la loi de l'État et la loi de l'Église, le point le plus délicat où elles ne se rencontrent pas et demeurent étrangères l'une à l'autre, c'est entre l'une et l'autre qu'il serait intéressant de resserrer le débat. Mais j'ai peur alors que le dénoûment soit encore plus difficile, le nœud ayant été serré par des mains divines.

L'Odéon n'est pas le Gymnase, et *Mariage d'hier* est joué plus que convenablement, bien que l'ensemble de la troupe manque peut-être d'aristocratie. La marquise pourtant (Mlle Arbel) a la dignité et même la raideur qu'il faut ; M. Albert Lambert (le marquis) plus de rondeur peut-être qu'il ne faudrait. Mlle Dux joue la petite princesse avec une vaillance et une générosité de vingt ans. Princesse ! c'est peut-être beaucoup pour elle ; baronne eût suffi. Toute charmante est Mlle Rose Syma dans un joli rôle, Mlle Brin-

deau n'est pas toujours mélodramatique, et M. Brémond donne au personnage du commandant beaucoup de fermeté, de douceur et de mâle distinction.





XV

Théatre du Gymnase. — *Celles qu'on respecte,* comédie en 3 actes, de M. Pierre Wolff.

15 novembre 1892.

près deux essais au Théâtre-Libre, après *leurs Filles* et les *Maris de leurs filles*, on pouvait croire que « celles qu'on respecte » seraient encore une fois, observées sous un jour nouveau, parvenues peut-être à la considération, les mères des filles et les belles-mères des maris en question, ces personnes enfin que M. Pierre Wolff se plaisait à peindre, en craignact de les nommer. Il n'en est rien : celles qu'on respecte ne sont pas des courtisanes, mais de petites bourgeoises qui se conduisent en courtisanes et même un peu plus mal.

La jeune, riche et jolie Gabrielle Mareuil est

fort malheureuse, ayant depuis quatre ans un mari qui ne la comprend pas. Il n'y aurait d'ailleurs à comprendre chez cette mince poupée que le goût du monde et des plaisirs : bals, spectacles et autres superfluités à la mode. Or Mareuil a l'horreur de toutes ces choses. Mareuil est un homme sans imagination, sans intelligence même, un brave homme, mais un pauvre homme. Il n'a qu'une passion : la bicyclette. Il raffole de ce sport inélégant, en passe de devenir pour le tiers-état l'équivalent du mail-coach pour la noblesse. Gabrielle conte ses chagrins et ses griefs à sa meilleure amie, Suzanne, laquelle a la chance d'être veuve après six mois seulement de ménage, et qui comprend son bonheur, sans en profiter encore autant qu'elle le souhaiterait ; mais patience ! — Il est six heures du soir, Mareuil rentre avec un air niaisement satisfait. Il descend à l'instant de sa mécanique, et ses jambes, dès qu'il s'assied, reprennent d'elles-mêmes le mouvement des pédales. D'où impatience, exaspération de Gabrielle, que radoucit pourtant l'annonce d'un convive, Henri de Bressac, un ancien camarade rencontré par Mareuil et prié à dîner pour ce soir. Madame va s'habiller et Bressac arrive : type de gandin

célibataire et viveur, amant en titre d'une demoiselle Margot, dont la tendresse bourgeoise et le dévoûment pot-au-feu commencent à lui peser. Gabrielle reparaît en grande toilette, Bressac aussitôt s'émancipe, elle l'encourage, et sans plus de façons, avant la fin du premier acte, elle s'offre à ce don Juan de boulevard.

Elle s'est donnée à lui pendant l'entr'acte, et nous voici chez Bressac, dans ce qu'on nomme, d'un affreux mot, une garçonnière. Bressac, déjà plus las de Gabrielle qu'il ne l'était de Margot, ne songe qu'à se débarrasser de cette maîtresse incommode. Depuis quinze jours, à cet effet, il manque les rendez-vous, espace les visites et laisse les lettres sans réponse. Il s'est promis aujourd'hui d'aller tout seul aux courses. Il va sortir, quand paraît Suzanne, vous savez, la meilleure amie, envoyée en avant par Gabrielle, d'abord pour l'annoncer, et puis pour ranimer une flamme qu'on trouve bien prompte à s'éteindre. Elle ranime en effet, la petite coquine, mais pour son propre compte, et à son tour, sans plus de cérémonies que Gabrielle au premier acte, elle se met à la disposition de Bressac, qui paraît sensible à des offres

aussi flatteuses. Suzanne à peine sortie, Gabrielle arrive, plus passionnée que jamais, agaçante et ridicule à force d'enfantillages et de simagrées amoureuses. Au milieu d'un duo où Bressac ne donne que de molles répliques, éclate une tempête en jupons : c'est Margot, rapportant les clés du logis qu'elle ne partage plus. Vous imaginez la vivacité du conflit. L'algarade de la demoiselle à la dame ne manque ni de justesse ni d'à-propos scénique. C'est une bonne variation moderne sur l'un des thèmes favoris du romantisme : « Vous, femmes de ce monde, etc., qui cachez un amant sous le lit de l'époux. » C'est la hiérarchie morale, ou immorale, lestement établie, entre l'épouse déloyale et la loyale courtisane ; c'est la justice rendue, et presque un semblant d'honneur laissé aux vertus professionnelles, dans la profession la plus exclusive de la vertu. Devant l'hétaïre en fureur, la femme adultère se tait, et Bressac, redoutant le scandale d'une expulsion, ne sait qu'aller d'une ces dames à l'autre, en laissant plaisamment échapper des exclamations inutiles autant que plaintives. Margot partie et l'orage passé, Gabrielle a tôt fait d'essuyer ses yeux et de sourire à son bien-aimé. Elle l'attire à ses genoux,

et plus que jamais câline, enveloppante : « Si je divorçais, tu m'épouserais, n'est-ce-pas, tu m'épouserais, tu le jures ? » Et il jure en effet.

Forte de ce serment, Gabrielle, au troisième acte, se voue tout entière à l'exaspération de son mari. Mareuil, jeté hors des gonds, finit par se décider, ou se résoudre au divorce. Il s'en ouvre à son ami Bressac, lequel naturellement pousse un cri d'horreur, et se met à défendre, avec l'éloquence que donne le danger, la sainteté du lien conjugal, ce lien fût-il une corde. Mais Gabrielle veut à tout prix le divorce et l'aura. Alors, se sentant perdu, l'aimable drôle improvise un dénoûment : il fait écrire par Margot à Gabrielle une lettre de menace, presque de chantage : si Bressac dit-elle ne lui est rendu dans les vingt-quatre heures, elle avertira Mareuil. Gabrielle prend peur, et comme de plus elle vient à l'instant de surprendre entre Bressac et Suzanne un dialogue significatif, elle voit, elle sait, elle croit, elle est désabusée, et abandonnant le perfide à Suzanne ou à Margot, probablement à toutes les deux ensemble, elle saute au cou de son mari, qui déjà ne la comprenait pas, et maintenant la comprend moins encore.

La pièce de M. Wolff doit être comptée au théâtre du Gymnase comme un essai de relèvement dramatique et littéraire, plus littéraire que dramatique, *Celles qu'on respecte* n'étant qu'une mince, très mince comédie, moins en action qu'en paroles, mais du moins en paroles faciles, vives et souvent gaies. De ces trois actes, le second est le meilleur, le plus divertissant et le seul qui soit un peu poussé. L'impudence et l'impudeur de de Suzanne briguant la succession amoureuse, qui lui paraît ouverte, de sa meilleure amie, a charmé les amateurs de ce que les « petits jeunes » appellent l'observation cruelle. Et nous avons goûté plus encore, pour sa vérité, qui cependant n'a rien ni de féroce ni même de très nouveau, l'entrevue orageuse de Gabrielle et de Margot et la gaillarde homélie de la marchande d'amour à sa concurrente déloyale. De même que les affaires, suivant le mot fameux, c'est l'argent des autres, les affaires de cœur ou soi-disant telles, d'après un préjugé qui se donne volontiers des airs d'idéal, c'est trop souvent la femme des autres. Eh bien, il vaut mieux que ce soit la femme de tout le monde, ou de personne. Cela semble à première vue plus grossier ; au fond, ce n'est

que moins immoral. Voilà pourquoi Margot a raison contre Gabrielle. La leçon, encore une fois, n'est pas très neuve; mais, telle que M. Wolff la donne, elle a paru bien donnée.

Pour le reste, la légère comédie a quelque chose de trop superficiel et d'artificiel aussi. Elle ne porte pas assez loin. Le titre seul annonçait plus de prétentions, ou d'intentions, une plus large et plus profonde étude des femmes respectées sans être respectables. Je sais bien, et c'est même une des petitesses, ou toute la petitesse de l'œuvre, que pour des Gabrielle et des Suzanne, personne jamais ne s'avisera d'éprouver la moindre vénération. Respectables ou non, elles ne méritent que l'indifférence. Elles vivent à peine, ces minces poupées, et d'un semblant de vie insuffisante et factice. Tout est d'ailleurs convenu dans la pièce de M. Wolff, autant que dans celui des vaudevilles que M. Wolff sans doute méprise le plus ; et décidément on n'apprend guère au Théâtre-Libre que la licence et non la liberté. Rien de moins libre au monde que de tels personnages, soumis aveuglément au déterminisme ironique et méprisant qui fait toute la psychologie de l'école Antoine. On a vu partout

le trio monotone de ce mari, de cette femme et de cet amant. Quand je dis partout, j'entends partout ailleurs que dans la vie. Car la vie offre peu de tels partis-pris ; elle ne rassemble guère un mari aussi irréprochablement benêt, un amant aussi « éminemment parisien, » ni aussi exclusivement, car Bressac n'est pas autre chose, et vous savez tout ce que ce mot symbolise de sottise conventionnelle et d'ineptie arbitraire ; enfin une femme parisienne aussi, hélas ! et digne de ces deux fantoches, qui trompe l'un parce qu'il aime trop la bicyclette, avec l'autre parce qu'il lui promet de la conduire au musée du Louvre.

Au fond, tout cela n'est ni très vrai, ni très sérieux, ni très fin. Psychologie de vaudeville plus que de comédie. Et puis, que penser de l'étrange procédé qu'emploie Bressac pour se débarrasser de Gabrielle ? Dans quel monde sommes-nous, et sont-ce là des pantins ou des drôles ? L'auteur ne s'en inquiète ni ne nous en avertit. Il paraît que c'est là encore un signe de l'ironie et de l'amertume à la mode. Toujours la cruauté de l'observation. J'en aimerais peut-être mieux la délicatesse et la vérité.

L'interprétation ressemble à la comédie : elle

est vive et superficielle. M. Noblet une fois de plus est lui-même et le même ; il joue très en dehors, mais en dehors seulement ; à le voir et à l'entendre de près, on s'aperçoit que le dedans, le fond, ne joue pas. Mlle Cerny ajoute encore des nerfs et de l'agitation au rôle déjà trop agité et nerveux de Gabrielle Mareuil, et Mlle Darlaud, décidément vouée aux courtisanes sympathiques, représente le demi-monde qui se défend, comme elle représentait dans *un Drame parisien* le demi-monde qui s'immole.



XVI

Grand-Théatre : Reprise de *Sapho,* pièce en 5 actes de M. Alphonse Daudet et A. Belot. — Théatre du Vaudeville : *les Paroles restent,* comédie en 3 actes, de M. Paul Hervieu. — Comédie-Française : *Jean Darlot,* pièce en 3 actes, de M. Louis Legendre.

1er décembre 1892.



Sous les auspices de M. Porel, auspices favorables, M. Porel étant aimé des dieux, le « Grand-Théâtre » vient d'ouvrir. On y a revu *Sapho*, l'œuvre puissante et pénible de M. Alphonse Daudet ; plus pénible que *l'Arlésienne* elle-même, parce que la peine dont elle nous fait souffrir a quelque chose de malsain et de honteux. Toute la lyre ! mais les cordes basses surtout.

La transposition du livre à la scène est aussi heureuse ici que le peut être une opération qui

ne saurait jamais être très heureuse, donnant toujours l'impression d'une découpure, d'une chose détachée et durcie, enlevée à l'atmosphère qui l'enveloppait, qui reliait entre eux les plans et polissait les contours. Encore ne faut-il pas trop se plaindre quand le roman, réduit au théâtre, n'y paraît que diminué, quand les morceaux en sont bons. C'est le cas pour *Sapho*. Le détail a péri ; plus de nuances ni de préparations ; de transitions, moins encore ; adieu les demi-teintes et le clair-obscur ; mais au moins le fond demeure, je dirai même ici qu'il remonte, comme la lie.

Le drame nous présente, à peu de chose près, les mêmes personnages, les mêmes épisodes, et dans le même ordre que le livre. Il commence par nous introduire dans la chambre d'étudiant où s'installe Jean Gaussin, aidé du bon oncle Césaire et de la brave tante Divonne. Jean a vingt ans, de beaux vingt ans de Provence, un teint de soleil et des cheveux d'or. Sa jeunesse a tenté l'autre soir, dans une fête galante, une fille sur le retour, mais belle encore comme un fruit mûr, Fanny Legrand. Elle l'a reconduit chez lui ; le matin elle s'est retirée, et depuis elle n'a pas

reparu. Jean, tout en accrochant ses tableaux, conte à l'oncle Césaire sa bonne fortune sans lendemain, et les grâces, et la séduction enveloppante de cette femme. A présent, Césaire et Divonne s'en vont ; ils retournent au pays de Vaucluse ; Jean demeure seul, s'assied à sa table de travail, et la lampe, allumée pour la dernière fois par des mains amies, éclaire sa triste veillée. Mais voici que tout doucement la porte s'ouvre, une femme se glisse vers lui sans qu'il l'entende venir, et l'étreint de ses bras souples : « C'est moi, tu vois, murmure Fanny. Ah ! m'ami, m'ami, dit-elle en son doux parler d'amour, me voici pour de vrai, pour de bon, non plus jusqu'à demain, mais jusqu'à toujours. Garde-moi, ne me renvoie plus, et que je ne parte que le jour où tu partiras toi-même. » C'est le piège, est-il dit dans le roman. « Tous y sont pris, les meilleurs, les plus honnêtes, par cet instinct de propreté, ce goût du *home*, qu'ont mis en eux l'éducation familiale et la tiédeur du foyer. »

Désormais la liaison suit son cours, comme un mal que chaque jour aggrave. Un matin, un beau matin d'été, plein de rayons et de chansons, comme ils avaient déjeuné à Ville-d'Avray près

de l'étang, des amis retrouvés là par hasard apprirent à Jean des choses hideuses. Tout lui fut révélé : le passé de cette créature et ses innombrables et parfois innomables amours. Tous, ils l'avaient possédée : Caoudal d'abord, le sculpteur, dont elle avait posé la fameuse Sapho ; puis La Gournerie, le poète, qui la déshonora dans ses vers ; puis l'ingénieur Déchelette. Après, étaient venus Dejoie, le romancier, qui en était mort ; puis d'autres, toujours d'autres, enfin, le plus aimé de tous, aimé peut-être encore en secret, le beau Flamant, l'ancien modèle. Il avait fait pour elle de faux billets de banque ; arrêtés l'un et l'autre, elle avait été relâchée, lui condamné à dix ans de réclusion. C'est alors qu'elle lui criait en pleine audience, par-dessus la tête des gendarmes : « T'ennuie pas, m'ami, les beaux jours reviendront ». M'ami ! Les mêmes mots qu'à Jean ! — Et que Jean devant ce flot d'ignominie ne recule qu'un instant et revienne aussitôt, le roman, avait pour nous le faire comprendre, des loisirs et des ressources dont manque le théâtre.

A part cette brusquerie, le second acte est bon : il a le mouvement et la vie ; il groupe heureuse-

ment les personnages autour de l'action, et les arguments autour, je ne dis pas de la thèse, mais du thème, que leur réunion fortifie. Il évoque avec force aux yeux de Jean et le passé de sa maitresse et leur commun avenir.

Au troisième acte, ils sont tombés tous deux un peu plus bas. C'est l'installation de campagne, moins encore, de banlieue ; la bicoque suburbaine où se traîne la vie, débraillée et fainéante, dans la fumée des cigarettes ; la vie en savates et en peignoir ; la vie chaque jour imprégnée d'un peu plus de honte, encrassée d'un peu plus d'ignominie. On tutoie, ou peu s'en faut, la servante ; on voisine avec les Hettéma. Quant à la famille, elle est représentée par l'enfant du faussaire, qu'on a recueilli ; et la belle-famille, par le père de Fanny, cocher de fiacre. Ainsi rien n'échappe à la contagion de ce dégradant amour. Il corrompt tout autour de lui : l'amitié, la dignité domestique, jusqu'au paysage, qui semble participer de l'universelle bassesse, depuis que, pour les yeux de Jean, ces beaux yeux que jadis les horizons de Provence emplissaient de clarté, la nature entière tient dans un carré de choux au bord d'une route boueuse.

Un jour enfin, après une immonde querelle, un tel dégoût lui soulève le cœur, qu'il s'enfuit. Il s'enfuit là-bas, entre l'oncle Césaire et tante Divonne, là-bas, au bleu pays de Provence, où le mistral purifie, où les petites cousines, les Irène comme les Vivette, gardent pour les cœurs meurtris le baume de leur amour. Fanny le poursuit jusque-là ; pleurant, agonisant de douleur à ses genoux, elle le couvre de baisers et de larmes. Il la repousse, et elle se retire sans l'avoir ressaisi ; mais peu de jours après il va la rejoindre, et retourne où retournait le chien de l'Écriture.

Il trouve la maison dépouillée, ouverte à la neige de l'hiver. Sapho, qui ne comptait plus sur lui, va partir aujourd'hui, partir avec Flamant sorti de prison, et reçu par elle ici-même, cette nuit. Et Jean pourtant retombe une dernière fois dans la boue. Il pardonne à la misérable pourvu qu'elle le suive loin, d'où jamais plus ils ne reviendront. Mais elle n'en a pas le courage ; elle est au bout de son funeste amour. Et puis un dernier instinct d'ignominie l'attire en bas, toujours plus bas, vers l'homme qui pour elle a commis un crime. Elle rejoindra Flamant, et

voyant que Jean, accablé de fatigue et de misère, s'est endormi, elle lui laisse un billet d'adieu et s'éloigne pour toujours.

Cette fin, qui n'est pas tout à fait celle du roman, a beaucoup de grandeur, avec je ne sais quelle solennité poignante. La retraite furtive de Sapho prend ainsi un air d'abandon et de traîtrise suprême, et quand la misérable créature est sortie, tandis que lentement le rideau tombe, nous éprouvons une pitié dernière pour ce pauvre sommeil sans défense, que menace une dernière douleur.

N'importe, le plus grand mérite du drame est de rappeler le roman et de le faire relire. Le roman est supérieur au drame par l'analyse d'abord, puis par le symbole, enfin par l'accord étroit de certains paysages avec certaines situations. Par l'analyse d'abord : je ne dis pas qu'au théâtre une maille rompue emporte tout l'ouvrage, mais trop de mailles élargies relâchent le réseau dont le livre nous enveloppait. L'auteur dramatique n'a pas le temps, au début, de préparer la mise en ménage de Jean et de Fanny, de nous montrer que « les mariages du trottoir » eux-mêmes ont leurs fiançailles. Les retours

aussi, ou les rechutes successives de Jean, paraissent trop brusques et sommaires. Au contcaire, avec quel soin le romancier les explique ! Tantôt une pitié venait à Jean, qui l'apaisait, l'éclairait « subitement sur les misères d'une vie de femme ». Tantôt c'était « une fierté mauvaise, inavouable, de la partager avec ces grands artistes, et la figure de Sapho lui semblait grandie, auréolée, depuis qu'il la savait chantée par la Gournerie, fixée par Caoudal dans le marbre et le bronze ».

Encore plus que l'analyse, je regrette au théâtre l'allégorie de certaines pages : d'abord la fameuse montée d'escalier, Jean portant Fanny dans ses bras, qui, racontée par Jean, perd beaucoup de sa symbolique et prophétique grandeur ; puis l'incendie allumé dans la petite chambre par la flambée des lettres infâmes, le honteux dossier d'amour. Enfin, pour la scène capitale, la terrible scène de douleur entre les deux amants, avant la rupture, que n'a-t-on pu garder au théâtre le décor du roman, ce paysage d'hiver aux environs de Paris, les feuilles mortes, le soleil tamisé d'une brume argentée et flottante ! Non, ce n'est pas sous le ciel du midi, trop bleu, trop pur pour elle, et d'ailleurs étranger à ses hontes, à ses misères, c'est

dans la nature familière, dans les bois connus, parmi les arbres abattus et de sanglants débris d'écorce, c'est pendant que le soleil se couche et que des vapeurs malsaines montent d'un étang, c'est là qu'il eût fallu nous montrer Sapho s'accrochant à Jean, se traînant agenouillée dans la boue restée à ce creux de vallon, bramant comme une bête immonde, mais blessée et qui va mourir, et répandant avec des sanglots et des injures la dernière écume de son horrible amour.

Toute cette partie du roman est d'une beauté atroce ; on y entend, plus déchirant que dans le drame, le cri animal de la souffrance humaine. Mais dans cette souffrance il entre décidément trop d'ignominie, et notre pitié même en est souillée. « Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs, » soupirait Phèdre, en rougissant d'une honte qui pourtant n'approchait pas de cette honte. Il n'y a plus guère aujourd'hui de si honteuses douleurs, que nous ne les trouvions à plaindre. Le mal nous indigne moins que le malheur ne nous touche, et notre pitié s'accroît aux dépens de notre justice. Est-ce à dire pour cela que l'œuvre si profondément pitoyable de M. Alphonse Daudet soit une œuvre immorale ? Non

assurément. Révélatrice du mal, peut-être avec trop d'audace, elle n'en est point conseillère; elle ressemble à ces remèdes qui donnent la nausée, mais qui guérissent, si on les prend bien. Jamais livre n'a signalé plus crûment, et plus cruellement que *Sapho*, le péril, non-seulement de la liaison, mais de la simple rencontre. Déchelette s'était bien promis, à son ordinaire, que son amourette avec la petite Alice Doré n'aurait pas de lendemain. A la pauvrette, il n'avait demandé que vingt-quatre heures de sa vie et, si j'ose dire, de son corps, qui était à tout le monde, et voilà qu'en un moment elle lui donna son cœur, qui n'avait jamais été à personne. Déchelette était bon pour elle, elle l'aima, et pendant quelques semaines elle réussit à le retenir. Le jour enfin où il dut partir, elle lui dit : « Emmène-moi, Déchelette, ne me laisse pas seule, je ne pourrais plus vivre sans toi. » Mais comme il allait loin, très loin, en Orient, c'était impossible, et puis si contraire à ses habitudes, à ses principes même ! Alors, le soir fixé pour leur séparation, il la reconduisit chez elle, au troisième étage, jusqu'à la porte seulement. En descendant, il entendit ces mots : « Plus vite que toi ! plus

vite que toi ! » et quand il mit le pied dehors, il la trouva morte sur le pavé, morte de son départ.

Vous voyez jusqu'où va M. Daudet ; de quelle rigueur est sa morale, ou sa moralité, et de quelle prudence, puisque, fût-ce dans la plus banale, la plus passagère aventure, il nous signale encore un risque de malheur, de crime involontaire et d'éternel remords. Alors, diront les jeunes gens, les fils, « quand ils auront vingt ans, » que nous restera-t-il comme régime d'amour ? Je ne vois pas, et l'auteur de *Sapho*, lui non plus, ne semble pas voir autre chose que le régime légal, celui du vieil hyménée ! Décidément, comme dit quelque part M. Cherbuliez, les maires ont du bon avec leur écharpe, et ceux qui ont inventé le mariage savaient bien ce qu'ils faisaient. Et l'impression particulièrement pénible que cause *Sapho*, pourrait bien venir, de ce que l'union de Jean et de Fanny imite outrageusement l'union idéale que le mariage devrait être, pourrait être, et qu'il est quelquefois. Une liaison, comme on disait jadis, (on dit autrement aujourd'hui), une liaison implique un manquement à la morale plus grave que la galanterie d'aventure, peut-être que l'adultère même, parce qu'elle introduit la régularité

dans le dérèglement ; elle usurpe l'apparence de l'ordre et vicie les plus grands principes de l'amour : la durée, la fidélité elle-même ; elle est plus que la contravention à la loi : elle en est la contrefaçon. *Optimi corruptio pessima.* Le vrai mariage étant jusqu'à présent ce qu'il y a de mieux en amour, l'autre est nécessairement ce qu'il y a de pis. Après ce petit sermon, j'espère que vous ne traiterez plus d'immorale une pièce qui suggère d'aussi honnêtes pensées.

Assez bien joué par M. Marquet (Jean Gaussin), bien par MM. Guitry et Calmette (Déchelette et Caoudal), le drame de M. Daudet est joué admirablement par Mme Réjane. De ce rôle multiple, la parfaite comédinnne a tout compris et tout exprimé : la grâce, la tendresse, la honte, surtout la poignante et répugnante douleur. Je lui sais un gré infini d'avoir accentué d'acte en acte, par son jeu, ses allures, le ton de sa voix et l'air de son visage, l'avilissement progressif et, passez-moi ce barbarisme, l'aveulissement de l'héroïne.

Il y a, comme vous savez, des choses, ou plutôt une chose, qu'il ne faudrait jamais dire, ni peut-être croire, à moins de l'avoir vue. Et même

l'ayant vue, je n'apercevrais pas encore l'utilité de la dire. C'est pourtant la chose que, dans le monde, on dit le plus. Le marquis de Nohan, par exemple, l'a dite à Mme de Mandre dont il était l'amant. Et de qui l'a-t-il dite ? D'une jeune fille, Mlle Régine de Vesles. Oui, M. de Nohan a dit « innocemment » (c'est un des termes consacrés), ou « gratuitement » (c'en est un autre), qu'autrefois, M. de Vesles étant consul en je ne sais plus quelle ville d'Orient, lui, M. de Nohan, qui s'y trouvait alors, avait vu chaque nuit le baron Missen, un jeune diplomate hollandais, sortir furtivement de l'hôtel consulaire, reconduit par Mlle Régine. J'ai hâte de vous dire que le nocturne visiteur ne venait que pour tenir avec M. de Vesles de graves et secrètes conférences de diplomatie. Depuis, M. de Vesles est mort, laissant Régine à des cousins, le comte et la comtesse de Ligueuil. Mais le méchant propos a fait son chemin, et Régine, compromise, vient de manquer un mariage superbe. Elle est d'ailleurs charmante, Mlle de Vesles ; elle a vingt-cinq ans, l'âme fière, l'esprit large, le cœur noble, un beau talent de peintre, et la liberté (je ne dis pas les libertés) d'une artiste. Ignorant la calomnie, elle s'y expose

ingénûment : ce soir même, au bal, chez Mme de Mandre, elle se promène au bras du baron Missen, ne soupçonnant rien des vilenies qu'on chuchote autour d'eux. Puis, ayant retrouvé dans un des salons le marquis de Nohan, elle reparle avec lui du passé, de l'Orient, où jadis elle le rencontra et, par le hasard le plus naturel de la conversation, elle est amenée à lui donner l'explication des rendez-vous mystérieux. Nohan comprend alors son infamie, et le remords soudain provoque en lui l'amour ; un peu vite, au gré de quelques-uns, mais non pas au nôtre. Le coup de foudre au contraire s'explique ici par des raisons fines et profondes, par le désir impérieux et immédiat de réparer et au-delà, s'il se peut, l'iniquité commise. Méprisée injustement, une telle créature a droit à des revanches plus glorieuses que l'outrage ne fut honteux. Quand on a calomnié une Régine de Vesles, il ne suffit pas de lui rendre l'estime, on lui doit l'amour, et c'est pourquoi nous avons tant aimé l'élan brusque, mais naturel et touchant par cette brusquerie même, du marquis de Nohan vers la jeune fille justifiée.

Voilà le premier acte de la comédie de M. Paul Hervieu. Il nous avait plu. Le second, presque

d'un bout à l'autre, nous a tenu sous le charme subtil de pensées toujours délicates et de sentiments constamment exquis. A la passion encore inexprimée de Nohan, Régine a répondu, mais seulement elle aussi dans le secret de son âme ; ni l'un ni l'autre ils n'ont parlé. Maintenant, comment Nohan va-t-il lever ou tourner l'obstacle qui s'oppose à ce qu'il déclare ? Notez d'abord que le choix ou l'invention seule de cet obstacle, indique chez M. Hervieu un sens très affiné des choses du cœur. Le remords de la vilenie autrefois commise, que Régine ignore et qu'elle pourrait ignorer toujours, n'arrêterait pas, n'inquiéterait même pas sans doute une conscience vulgaire, mais telle n'est pas la conscience de Nohan, et la faute ancienne pèse à son récent amour. Alors s'engage entre les deux jeunes gens une très longue scène, toute de nuances délicieuses ; vous savez, un de ces dialogues où l'amour ne hasarde que des allusions, des réticences et des demi-aveux. On ne parle de soi qu'en feignant de parler d'autrui ; on ne dit ni : vous, ni : je, mais : on, ou bien : la personne. Rien que des mots couverts ou voilés, et ici du voile le plus léger et le plus brillant. Régine, trouvant Nohan un peu

mélancolique, s'en alarme et l'interroge. Le jeune homme alors lui laisse entendre mille jolies choses à propos de l'inquiétude d'amour, et de ces personnes dont on peut craindre toute peine, à moins qu'on n'ose en espérer toute joie. Si contre une de ces personnes chéries on avait jadis péché gravement, que faudrait-il faire ? Devrait-on confesser la faute avant d'avouer l'amour ? Et Régine, un peu émue, choisit d'entendre d'abord le second aveu, ne fût-ce que pour avoir moins de peine à recevoir l'autre et plus de joie à le pardonner. « Mais de quoi donc, poursuit-elle, seriez-vous coupable envers moi ? » Et la jeune fille, pour aider son pénitent, se faisant gentiment curieuse, imagine des griefs de jeune fille : « Peut-être une autre avant moi... » murmure-t-elle avec un adorable embarras, et aussitôt avec un soupir plus adorable encore de soulagement : « Non ! ah ! tant mieux. — Quoi donc alors ? Auriez-vous cru, dit peut-être, que je me teignais les cheveux, que je me laissais, que je me faisais faire la cour par le baron Missen ?... » Et, déjà plus grave : « Oh ! cela, ce serait mal ». Lui alors, tombant à ses genoux et brutalement : « J'ai dit que cet homme était votre amant ». Le mot y est ;

il ne pouvait pas ne pas y être. Mais avec un art très sur et très souple, M. Hervieu l'impose et en même temps l'atténue. S'il a donné vingt-cinq ans à Régine, s'il nous la montre orpheline, librement élevée, c'est pour qu'elle comprenne, au moins à demi, le mot injurieux, pour qu'elle ne puisse répondre comme Desdémone traitée de courtisane : « Je ne connais pas cette parole horrible ». — D'autre part : « J'ai dit que cet homme était votre amant », et non pas : « J'ai dit que vous étiez la maîtresse de cet homme », comme pour amortir l'insulte et n'en frapper du moins que par contre-coup la bien-aimée innocente.

La pauvre enfant chancelle sous l'outrage et fond en larmes. « Mais à qui, sanglote-t-elle, à qui avez-vous tenu cet infâme propos ? à Mme de Mandre ! Quelles étaient donc vos relations avec elle ? Peut-être vous étiez... » Il se tait, et le supplice de Régine s'accroît d'un nouveau tourment, la torture de la jalousie dépassant celle de la honte. Elle souffre d'avoir été non-seulement calomniée, mais livrée, sacrifiée bassement, à une rivale méchante. Son joli mouvement de tout à l'heure, son cri de surprise joyeuse : « Ah ! tant mieux ! » comme elle le regrette ! comme elle voudrait le

reprendre, puisqu'il s'était trompé, et comme il est d'une âme ardente, ce nouveau cri, d'une âme qui rêvait l'amour vraiment éternel, c'est-à-dire sans commencement comme sans fin : « Ah ! vous ne m'aimez pas, puisqu'il y a eu un moment où vous ne m'avez pas aimée ! »

Tout cela est touchant et ce qui suit est pathétique. On annonce inopinément le baron Missen, et Régine affolée d'indignation : — « Vous arrivez à propos ! s'écrie-t-elle en balbutiant. Voilà monsieur qui m'accusait... Eh bien ! confirmez ses soupçons, dites-lui, mais dites-lui donc que j'ai été réellement pour vous... enfin que vous êtes mon !.. » — Et devant le mot qu'elle ne saurait prononcer, elle s'enfuit éperdue.

Alors malheureusement les choses commencent à se gâter, et jusqu'au bout. Les deux hommes se provoquent, se battent, et je me demande comment un second acte aussi distingué peut être suivi d'un troisième acte aussi ordinaire, comment à des péripéties toutes de sentiment, M. Hervieu, tombant de Marivaux presque à M. George Ohnet, a pu donner un dénoûment de fait et de mélodrame. Je n'ai qu'une médiocre

envie de vous raconter cet épilogue; mais peut-être tenez-vous à savoir que M. de Nohan a reçu dans la gorge un coup d'épée qui l'a mis en péril de mort. Nous le voyons très pâle, très faible, assis devant une petite maison de garde, où on l'a transporté, le col entouré d'un foulard noir assez désagréablement suggestif. La maladie au théâtre ne paraît jamais que pénible, à moins qu'elle ne soit, par exemple dans *Mariage blanc*, le sujet même de l'œuvre, la source de l'émotion, et d'une émotion morale encore plus que physique. Tel n'est pas le cas ici. A Nohan qui s'est battu pour elle, Régine a naturellement pardonné. Plus que jamais elle l'aime; elle l'épousera, peut-être hélas ! *in extremis*. Mais non ! Le jeune homme va mieux et le chirurgien répond de lui, pourvu que toute émotion lui soit épargnée. Par malheur, tandis que Régine et Nohan se parlent d'amour, cachés sous la feuillée, quelques « amis », Mme de Mandre et autres bonnes âmes, arrivent pour prendre des nouvelles. En attendant on jase, on commente cruellement, outrageusement, et ce duel, et cette blessure, et ce mariage, qui a tout l'air d'une réparation, d'un marché peut-être, en tout cas

d'un scandale. Nohan entend ; il s'élance, mais soudain il porte la main à sa gorge, chancelle et tombe mort. — « Mon Dieu ! balbutie alors un des méchants bavards, nous ne pouvions deviner, nous ne nous doutions pas... et puis, les paroles, cela vole... » — « Non, les paroles restent, et elles tuent. »

Au lieu de cette fin trop vulgaire et cherchée dans les événements, j'en aurais souhaité une autre, purement psychologique et prise dans l'ordre intérieur seulement : ni duel, ni agonie, ni hémorragie foudroyante ; une autre blessure à guérir, la blessure d'âme. Le dénoûment devait consister tout simplement dans cette guérison, dans le pardon de Régine. Quand je dis tout simplement, cela n'était pas encore si simple, et je ne pense pas, surtout je n'écrirai pas comme un de mes confrères, que dans cette histoire de délicatesse d'amour, « il n'y a pas de quoi fouetter un chat. » Déjà au sujet de *Terre promise,* la critique, certaine critique du moins à laquelle ici même et récemment on a répondu, fit preuve d'un pareil aveuglement, ou d'une myopie pareille. En matière de conscience et d'honneur sentimental, c'est peut-être n'y pas

regarder d'assez près. Mais notre siècle ne finit pas dans le scrupule. Je n'ai garde pour moi, de trouver si négligeables ni le « cas » du beau roman de M. Bourget, ni celui de l'imparfaite mais attachante comédie de M. Hervieu. Elle aurait pu être tout à fait délicieuse; elle l'est presque à demi; c'est quelque chose. Et puis, si du jeune et subtil écrivain nous espérions cette finesse, nous pouvions craindre aussi de la futilité, surtout de la sécheresse. M. Hervieu nous a donné justement le contraire, et c'est par la grâce attendrie, par la sensibilité délicate, qu'il nous a le plus surpris et charmé.

C'est un charme également, et un peu une surprise aussi, que l'interprétation douce, fière, harmonieuse et nuancée, sans rien de brusque ni de rauque, du personnage de Régine par Mlle Brandès. Quant à M. Pierre Berton, il gémit le rôle de Nohan, il le pleure, il le sanglote avec toute son âme, et cette âme ressemble à celle d'un violoncelle éperdu.

Il y a peu de chose à dire de *Jean Darlot*, représenté et représenté admirablement par la Comédie-Française. Ce n'est pas que la pièce de M. Legendre nous ait paru mauvaise, médiocre

seulement. Sans avoir de gros défauts, elle n'a pas non plus de grandes qualités. Elle en a de moyennes : l'honnêteté, la tenue, la simplicité du fond et de la forme, le tout employé à une peinture superficielle, j'en conviens, mais assez juste sans trivialité, des mœurs populaires ou plutôt ouvrières.

Mme Boisset et sa fille Louise sont deux pauvres femmes, qui tiennent dans Abbeville une boutique de journaux, et un modeste cabinet de lecture. Leur existence est précaire et leurs affaires vont mal. Aujourd'hui même, l'argent du terme n'a pu se trouver. Louise est fière, distinguée, aimant la lecture et la rêverie. Pour elle, pour l'élever un peu au-dessus de sa condition, sa mère a fait de secrets sacrifices. Assise à son guichet vitré, elle est bien jolie la petite marchande de journaux, et tout le monde, trop de monde l'aime. D'abord son cousin André, qui n'ose le lui avouer. Il l'avoue bien à Mme Boisset, mais comme il n'a pas le sou, que demain il partira pour le régiment, sa demande n'est pas même communiquée à la jeune fille. Un autre amoureux de Louise, c'est Jean Darlot, ouvrier mécanicien de chemin de fer, un peu gauche,

fruste, mais loyal et généreux. Le troisième galant est M. Langlois, l'avide et libidineux propriétaire de la boutique. Mme Boisset ne pouvant lui payer son terme, il propose à la pauvre mère de vilains accommodements. Elle refuse avec indignation et n'aurait plus qu'à déguerpir ainsi que sa fille, si le bon mécanicien n'offrait à Mlle Louise et sa bourse, et, si elle y consent, sa vie. Louise aime André, mais André n'est-il pas (elle le croit du moins) parti sans rien dire? Et en attendant son retour, il faut vivre. Alors, sur les conseils, les instances mêmes de sa mère, elle accepte en pleurant, mais elle accepte de devenir Mme Darlot. Au second acte, elle est mariée et malheureuse. Cet excellent garçon qui l'adore, elle n'arrive pas à l'aimer, sentant entre elle et lui, entre leurs deux esprits, leurs deux imaginations, trop de distance. C'est à André qu'elle pense toujours, et d'autant plus amèrement que maintenant elle sait qu'il l'aimait. Et voici justement qu'il revient, le beau cousin, en uniforme de maréchal des logis. Demeuré tout seul avec Louise, il affecte d'abord l'ironie, la dureté, les reproches amers; mais bientôt les larmes le gagnent et il éclate en sanglots. Louise

alors, après une défense honorable, après avoir supplié André de l'épargner, de la fuir, de la haïr s'il le peut, Louise n'en finit pas moins par se laisser tomber dans les bras du bien-aimé.

La faute à peine commise lui fait horreur, et désormais elle n'a plus qu'une idée, la plus fâcheuse du monde : avouer tout à son mari. Vainement sa mère la supplie de se taire et lui fait les représentations les plus sensées ; elle n'en tient compte et se confesse à Darlot. Celui-ci, d'abord affolé de colère et de honte, se précipite sur elle, l'insulte, la maudit, la saisit à la gorge, et finalement, dans un accès de désespoir, se jette par la fenêtre. A la répétition générale il jetait sa femme d'abord. On a réduit le dénoûment de moitié, mais sans l'améliorer. Il demeure ce qu'il était, sommaire, uniquement matériel et d'un vérité relative, puisque un jour il exige deux victimes, et le lendemain se contente d'une seule. Aussi bien le drame en son ensemble a peu de rigueur, et pourrait admettre encore d'autres solutions : par exemple le suicide de la femme ou le pardon du mari.

Ce qui vaut le mieux dans la pièce de M. Legendre, ce n'est pas l'action, encore moins la

catastrophe, c'est la teinte générale ou plutôt la demi-teinte de ce tableau provincial et populaire. Oh ! populaire avec honnêteté et discrétion, sans grossièreté ni bassesse, et sans rien pourtant qui trahisse trop la convention et l'artifice. Pantins, a-t-on dit, que ces gens-là ! Non. Ils vivent d'une vie assez vraie, du moins assez vraisemblable, qui manque seulement d'originalité, de profondeur et de dessous ; vie moyenne, ordinaire et qui laisse au drame la banalité d'un fait divers. Des traits agréables se rencontrent pourtant, et dans le personnage du mécanicien sympathique, et dans celui de Mme Boisset, qui nous a paru le mieux observé. La conduite de cette brave femme, en tant que mère et belle-mère, n'a rien que de plausible et de conforme aux données de la nature. Il se peut qu'une marchande de journaux, tout comme une autre mère, taise à sa fille la demande d'un cousin pauvre, et lui conseille, au besoin lui impose, une plus avantageuse alliance, le tout par sollicitude et prévoyance maternelle. Il se peut enfin, et dans cette psychologie élémentaire, ce dernier trait n'est pas le plus mal venu, il se peut que la bonne dame oublie que son gendre, le gendre de son choix, les a tirées,

elle et sa fille de la misère, pour s'apercevoir seulement que ce gendre a les mains rudes, qu'il est façonné à la serpe, et qu'il embrasse un peu trop goulûment cette petite Louison, dont elle a eu tort de faire d'abord une demoiselle et ensuite la femme d'un simple, trop simple ouvrier. De telles inconséquences et de semblables contradictions appartiennent à toute la nature humaine, et se peuvent rencontrer, je l'imagine aisément, même dans l'âme primitive et boutiquière d'une papetière d'Abbeville.

Si maintenant, on demande pourquoi M. Legendre a justement placé l'action de la pièce dans le monde des ouvriers et des petits commerçants, j'avouerai volontiers que je ne le vois guère. Ce drame se serait aussi bien, ou aussi mal passé dans un tout autre monde et dans tous les autres mondes, entre bourgeois, ou grands seigneurs, ou paysans. Louise n'épouse pas André qu'elle aime ; elle épouse Jean qu'elle n'aime pas, et le trompe avec André qu'elle a retrouvé. Jean se tue. — Soit, et Jean peut sans doute se nommer Darlot ; mais cela n'est pas nécessaire, ni qu'il conduise une locomotive, et Louise pourrait être née autre chose que Boisset

et par intérêt toujours, ou par dévouement filial, épouser au lieu d'un mécanicien, un notaire.

Cette histoire n'a par elle-même rien d'essentiellement ouvrier. Elle n'exigeait pas de pareils interprètes. Que l'auteur les ait choisis, il en avait le droit, mais il était tenu alors de nous les imposer, et de telle sorte, que la qualité des personnages parût indispensable et pour ainsi dire adéquate à la nature du sujet. M. Legendre n'a point usé de cette logique ni de cette rigueur, et de là vient que son œuvre manque de force et d'originalité. A des sentiments très généraux, il n'a point donné la marque, le pli qui devait les particulariser. Il a trop vaguement regardé ses modèles, et regardé trop vaguement aussi autour d'eux.

Mais les artistes de la Comédie-Française, deux d'entre eux surtout, ont merveilleusement suppléé à l'insuffisance de l'œuvre. Impossible d'être « peuple » mieux que Mme Pauline Granger et M. Worms, de l'être avec plus de simplicité, de maternité tendre que l'une, avec une passion plus concentrée, une cordialité plus virile que l'autre, avec plus de vérité et en même temps d'idéal que tous les deux. Mme Bartet ne montra

jamais une grâce plus décente ; M. Albert Lambert a paru très passionné en sous-officier de romance, et M. Leloir excellent en propriétaire égrillard.





XVII

Théatre de l'Opéra. — *Samson et Dalila,* opéra en trois actes ; paroles de M. F. Lemaire ; musique de M. Saint-Saëns. — *Stratonice,* opéra en 1 acte ; paroles de M. L. Gallet ; musique de M. Fournier-Alix

L y a deux ans, j'ai dit beaucoup de bien de *Samson et Dalila.* J'en voudrais dire encore aujourd'hui, sans craindre d'en jamais trop dire. L'œuvre de M. Saint-Saëns est décidément et restera parmi les chefs-d'œuvre de notre époque. Que dis-je ? elle reste déjà, car elle a déjà son passé. Ignorée durant une quinzaine d'années, elle fit parmi nous au théâtre lyrique de l'Éden en 1890, une brillante mais courte apparition ; puis elle rentra dans l'ombre. Voici qu'elle en sort de nouveau glorieusement, et j'espère pour toujours. Dans le silence et la retraite, elle s'est

encore fortifiée et embellie. Le temps jusqu'ici ne l'entame pas ; il la consacre.

Samson et Dalila me paraît une des très rares œuvres contemporaines, la seule peut-être, qui nous inspire à tous, musiciens et profanes, des sentiments de même nature que les œuvres classiques : aux uns, l'admiration pure ; aux autres, une admiration où se mêle beaucoup de déférence, avec quelque froideur et, pourquoi ne pas le dire puisque eux-mêmes l'avouent, un peu d'ennui. Classique, la musique de M. Saint-Saëns l'est en effet, et dans plus d'une acception du mot. D'abord dans l'acception étymologique et latine. On appelait à Rome *classici* les citoyens de la première classe, de la plus riche, ceux qui possédaient un revenu supérieur à une somme déterminée. Aulu-Gelle, dit Sainte-Beuve, appliqua le terme à certains écrivains : « Un écrivain de valeur et de marque, *classicus assiduusque scriptor*, un écrivain qui compte, qui a du bien au soleil et qui n'est pas confondu dans la foule des prolétaires ». — En musique, personne ne conteste que M. Saint-Saëns soit bien de ceux-là. Ce n'est pas tout : pour nous, Français, le mot classique implique

toujours dans la littérature et dans l'art, la présence de qualités, que les œuvres de notre XVIIe siècle surtout ont possédées à un degré éminent : la sagesse, l'ordre, la mesure, la régularité, la raison. En ce sens-là encore et surtout, M. Saint-Saëns paraît être le plus classique de nos musiciens ; il l'est plus que M. Reyer, plus que M. Massenet, peut-être plus que M. Gounod lui-même. « Le chef-d'œuvre, ajoute Sainte-Beuve, que cette théorie du classique aime à citer et qui réunit en effet toutes les conditions de prudence, de force, d'audace graduelle, d'élévation morale et de grandeur, c'est *Athalie* ». — C'est d'*Athalie* justement que nous serions le plus tenté, tout en gardant les distances, de rapprocher *Samson et Dalila*. Les deux œuvres sont de la même famille ; je ne dis pas sœurs, ce serait trop pour la modestie du musicien, mais parentes, cela peut suffire à son honneur. Et cela suffit aussi pour que les abonnés de M. Bertrand prennent à l'opéra le même plaisir, respectueux et calme, que les abonnés de M. Claretie prennent à la tragédie. J'accorde que certaines pages de *Samson et Dalila* sont fort sérieuses, austères même, que pour les apprécier il faut

beaucoup aimer la musique. Mais pour aimer la musique, surtout lorsqu'elle est, comme dans les pages auxquelles nous faisons allusion, de la musique pure, presque seulement de la musique, la première condition est de l'écouter. Or à l'Opéra personne n'écoute, et l'insensibilité du public, cette insensibilité dont il est le premier à se plaindre, provient moins de son inintelligence que de son inattention. Ils ne comprennent pas, ils ne sentent pas, ils n'aiment pas les œuvres des maîtres, parce qu'ils ne se soumettent pas d'abord au plus grand, au seul maître, qui est intérieur. Savez-vous d'où vient cette buée, ce léger brouillard qu'on voit toujours flotter dans la salle de l'Opéra ? C'est la poussière des menus propos et des paroles inutiles. Quand les spectateurs feront le silence, non-seulement autour d'eux, mais en eux, alors ils entendront et ils admireront, et la noble partition n'aura plus rien qui les intimide ni les ennuie. Si l'action y languit parfois, la musique n'y faiblit jamais, et cette constance de la beauté, je ne dis pas technique, mais spécifique, exclusivement sonore, donne à l'œuvre de M. Saint-Saëns une sorte d'intérêt de plus en plus rare aujourd'hui.

Ainsi la finale du dernier acte est un chef-d'œuvre avant tout musical. Que fallait-il de plus ici ? Nous sommes dans le temple de Dagon. Le grand-prêtre, Dalila la prêtresse, célèbrent les mystères et chantent la gloire du dieu ; la foule à genoux leur répond. Il convient d'écouter et d'admirer ce morceau comme une symphonie avec soli et chœurs, de l'entendre un peu comme on contemple une œuvre d'architecture. Il faut jouir ainsi de cette combinaison de lignes, de cette arabesque tournoyante, de ces formes sonores et mouvementées. Il a la précision, la rigueur de Bach, ce canon des deux voix partant l'une après l'autre et scandant de notes vigoureuses l'imperturbable dessin de l'accompagnement. *Gloire à Dagon vainqueur !* chantent-elles ensemble, à une demi mesure de distance, et rien que dans l'attaque de ce début on sent, on voit presque le geste qui l'accompagne, le geste et l'attitude de l'offrande, les yeux levés, les mains tendues vers l'idole, pendant que le trait obstiné des violons s'enroule comme un feston autour des coupes d'or. Peu ou point de modulations ; ni changement de ton, ni changement de rythme ; la mélodie ne tombe et ne retombe que sur deux

notes, tonique et dominante, comme sur deux enclumes alternées. Sous les réponses du peuple seulement, l'harmonie change et prend je ne sais quelle douceur orientale et hiératique. Sur les patènes sacrées, les parfums s'allument; l'encens rougit, pétille, et de l'orchestre et des voix, étincelles et fusées jaillissent. La spirale sonore accélère son mouvement; toujours plus serrée, elle rejette hors d'elle-même les gammes plus sifflantes et plus rapides. Et pourtant cet effet de tourbillon, de vertige et d'orgie circulaire, est obtenu par les moyens classiques scolastiques même, et si l'on se reporte au chœur des Derviches des *Ruines d'Athènes*, que ce finale rappelle, *longo sed proximus intervallo*, l'inspiration de Beethoven paraît moderne et « avancée » auprès de celle-ci.

L'ouvrage contient d'autres pages encore plus sérieusement belles, et dont le public ne semble point assez touché : c'est tout le début du premier acte que je veux dire. Sans doute on peut trouver là quelques longueurs, ne fût-ce que l'air archaïque d'Abimélech, satrape de Gaza. Les Hébreux opprimés se plaignent abondamment ; mais que leurs plaintes ont de tristesse et de majesté ! Qu'elles ont de variété même, allant

de la mélancolie et de l'accablement à l'espé rance, à la révolte et à la fureur! Là encore triomphe la forme classique, la phrase aussi noble, aussi pure que l'alexandrin hébraïque de Racine. Quel beau langage il parle, ou plutôt il chante, M. Saint-Saëns! Style d'oratorio, dit-on, plutôt que d'opéra. Qu'importe? Style de chef-d'œuvre, toujours éloquent, toujours fort, et de cette force égale, « très différente de la violence spasmodique », et que Carlyle reconnaît chez les héros. Pas une faiblesse et pas une surcharge non plus; pas un ornement ni une redondance; pas une épithète pour ainsi dire; le sentiment exprimé dans toute sa puissance, mais rien d'étranger, ou seulement d'accessoire au sentiment, et cela encore est très classique. Écoutez (je suppose que par miracle vous arriviez pour le début de l'ouvrage), écoutez le premier chœur, l'admirable *Super flumina Babylonis* qui se déroule derrière le rideau. A peine si l'accompagnement éveille par sa fluidité l'image du fleuve étranger; l'important, l'essentiel, c'est la honte, la douleur, c'est l'âme, la grande âme de la foule, et dans ce magnifigue prologue c'est elle surtout qui gémit et désespère :

Dieu même, disent-ils s'est retiré de nous.
De l'honneur des Hébreux autrefois si jaloux,
Il voit sans intérêt leur grandeur terrassée,
Et sa miséricorde à la fin s'est lassée.
On ne voit plus pour nous ses redoutables mains
De merveilles sans nombre effrayer les humains.
L'arche sainte est muette et ne rend plus d'oracles.
— Et quel temps fut jamais plus fertile en miracles...

Si la réplique de Joad est superbe d'assurance et de foi, celle de Samson : *Implorons à genoux le Seigneur qui nous aime*, péroraison héroïque et sacrée, strophe de feu volant sur l'aile des harpes, couronnée de notes éclatantes, ne vous semble-t-elle pas plus belle encore, plus belle de tout le surcroît de beauté que donne la musique à la parole humaine ? Classique aussi, classique toujours, le cantique de guerre : *Israël, romps ta chaîne*, où le musicien paraît s'être souvenu d'un modèle que sans doute on n'égalera pas, mais qu'on peut imiter : l'hymne du *Prophète : Roi du Ciel et des Anges !* La rencontre entre les deux inspirations mérite d'être remarquée. Jusque dans le détail les deux morceaux se ressemblent : même tonalité, même rythme, même carrure. Chez M. Saint-Saëns, même recherche que chez Meyerbeer, ou peut-être même instinct

de la vérité, des nuances de la passion. Après Samson comme après Jean de Leyde, le chœur reprend le cantique; mais sur un autre accompagnement, sur des accords non plus égrenés par les harpes, mais assénés durement par la masse de l'orchestre, et ce changement d'attaque et de timbre suffit à marquer la différence entre le héros et le peuple, entre l'enthousiasme du voyant et l'élan aveugle de la foule.

Nous parlions d'*Athalie*; voici qu'une autre page de ce premier acte nous y ramène. Les Hébreux, fondant sur les Philistins, les ont taillés en pièces, et la scène reste vide pendant le combat. Puis une série d'accords longuement tenus se fait entendre, et le jour commence à poindre. A l'Opéra, par l'insuffisance ou l'hésitation du lever de soleil, l'effet de ce passage a été presque annulé. A l'Éden, il était considérable : les ondes lumineuses accompagnaient les ondes sonores, la clarté se répandait avec l'harmonie, et cette aurore, en quelques notes très simples, avait la grandeur sobre de cette autre aurore, en quelques mots très simples aussi :

Et du temple déjà l'aube blanchit le faîte.

C'est à ces beautés-là, peut-être les moins accessibles, que je voulais m'arrêter d'abord, les autres pouvant mieux attendre qu'on les signale et qu'on les loue. J'y arrive pourtant. En qualifiant de classique l'opéra de M. Saint-Saëns, je ne prétends nullement que la raison y paralyse l'imagination, y étouffe la sensibilité. Au contraire, par *Samson et Dalila* plus que par nulle autre de ses œuvres, par l'air de Dalila à la fin du premier acte, par le duo d'amour, par la scène sublime de la meule, le maître répond, et avec quel éclat ! à ceux qui l'accusent inconsidérément de sécheresse et de froideur. M. Taine a dit quelque part que l'art vit surtout de grands partis-pris. L'observation ne s'applique ni à tous les arts, ni toujours à l'art de M. Saint-Saëns lui-même (rappelez-vous *Ascanio*); mais elle convient parfaitement à *Samson*. Là se manifeste partout, dans la pensée et dans l'exécution, dans le fond et dans la forme, le parti-pris de la grandeur, et ce parti, ne le prend pas qui veut. Des quatre sentiments dont nous avons fait en ces dernières années des études successives : religion, amour, héroïsme, sentiment de la nature, les trois premiers sont ici portés à leur

comble, et le dernier, s'il joue dans l'ensemble un rôle secondaire, y joue cependant son rôle. Quant aux autres, l'artiste en a pris non pas la fleur, mais le suc et la moëlle. Il ne s'est point arrêté à la surface ni attardé aux alentours, parmi « cette infinité de petites affections et de petites circonstances qui accompagnent les passions de l'âme et qui en sont comme les satellites[1]. » Non, c'est à ces passions mêmes, à ce qu'elles ont de plus général, je dirais presque de plus abstrait et partant de plus profond, qu'il s'est attaqué, et il n'a point été vaincu.

Partout la grandeur apparaît : non-seulement dans les pages héroïques et religieuses, mais jusque dans les pages d'amour. L'admirable duo du second acte approche des plus grands, non-seulement par la taille, mais par l'intensité de l'expression. De quelle envergure y sont les mélodies, une surtout, depuis longtemps fameuse à l'égal des mélodies immortelles, et qui sur l'auditoire le plus récalcitrant fait toujours passer le frisson du sublime ! Par un privilège qui n'appartient qu'aux artistes de premier ordre, ce que

1. Perrault.

l'âme a de plus chaleureux se concilie ici avec ce que l'art a de plus formel. M. Saint-Saëns a compris et fui le danger qui nous menace aujourd'hui et que M. Renan signalait naguère en écrivant : « L'art s'évanouirait dans le vague et dans l'insaisissable, le jour où il voudrait être infini dans ses formes comme il l'est dans ses conceptions ». Rien de plus juste. La conception de l'infini chez l'artiste ne se manifeste, et l'impression de l'infini ne se réalise chez l'auditeur ou le spectateur de l'œuvre d'art, que par le fini ou le défini de la forme. Mieux que pas un de ses contemporains, M. Saint-Saëns le sait, et chaque page, chaque mesure qu'il écrit en témoigne. Le frisson dont nous parlions tout à l'heure et qui secoue les foules, c'est à n'en pas douter, le frisson de l'infini, mais provoqué par des formes sonores parfaitement arrêtées et précises. Il serait facile de le montrer, et d'insister sur la coupe symétrique des strophes de Dalila, sur la régularité de l'accompagnement, l'équilibre des périodes, les réponses de l'orchestre à la voix, le renversement et la correspondance exacte des parties. Il serait facile enfin de trouver encore ici dans le nombre et la mesure, les suprêmes raisons de la beauté,

et de louer le musicien biblique avec les paroles de la Bible : *Omnia in numero et mensurâ disposuisti.*

Un autre chant d'amour a la même grandeur que le duo, et grâce aux mêmes moyens : c'est l'air de Dalila à la fin du premier acte. Là encore, l'infini du sentiment tient comme en raccourci dans une forme limitée et pure. Cet air est pensé, composé, écrit ainsi que les pages impérissables : avec la même sûreté, la même netteté d'idée et de facture, avec la même méthode et la même eurythmie. On pourrait l'analyser comme un modèle du plus grand style musical. Quelle poésie et quel charme, avec quelle sagesse ! Quel abandon à l'inspiration, mais quelle possession de soi et quelle maîtrise ! Pas un effet cherché au loin ; très peu de notes, évoluant lentement autour d'une note centrale qui les rappelle et les rassemble toutes : les unes aussi légères que des caresses ; les autres plus appuyées au contraire, chargées et lourdes de volupté. *Printemps qui commence, portant l'espérance !* J'aime sur ce dernier mot le grand intervalle franchi mollement. Puis, quand vient le reproche amer : *En vain je suis belle !* j'aime surtout la

chaude effusion des violons renforçant la mélodie, j'aime cet orchestre accourant tout entier au secours de cette voix, j'aime cette poussée instrumentale et ce flot d'harmonie, portant comme un flocon d'écume à le crête des vagues, le provocant appel de l'enchanteresse. Enfin j'aime à sentir, sous le charme, et quand il le faut sous le trouble de cette musique, la vigueur et la franchise, des muscles plutôt que des nerfs. Rien de mou, rien d'efféminé, la sensualité sauvée par la grandeur, voilà la douceur des forts et le rayon de miel dans la gueule du lion.

De tant de belles pages, la plus belle pourrait bien être le lamento de Samson aveugle et tournant la meule. Je ne connais pas en musique une aussi admirable expression du repentir ; je n'en connais pas de plus admirable en poésie, et si David chanta ses psaumes de la pénitence, c'est ainsi qu'il dut les chanter. Gluck lui-même, le maître des sublimes douleurs, avouerait, que dis-je, il envierait peut-être cette mélopée humiliée, contrite, où la honte et le regret du péché laissent encore tant de grandeur et de noblesse. Ici, comme partout ailleurs, classique est l'inspiration et classique la forme. L'inspiration d'abord :

c'est du dedans et non du dehors que s'inquiète la musique, de l'âme et non des choses. L'appareil du supplice, le détail matériel de la meule, l'effort du prisonnier qui la pousse, tout cela n'est qu'indiqué par un léger accent ; le sentiment domine et absorbe la scène, à la magnificence de laquelle concourent l'orchestre et la voix, alternant en versets douloureux. Plus de trompettes pour répondre à Samson ; plus de harpes qui portent ses cantiques jusqu'au trône du Dieu des armées. Sa plainte n'éveille d'autres échos désormais, que le gémissement d'un hautbois qui redit tout bas le deuil séculaire d'Israël ; sous les fenêtres du cachot le peuple lui aussi expie et pleure, maudissant le chef qui l'a livré. Plus bas, encore plus bas, le héros pénitent s'humilie, la clameur de reproche s'éloigne, s'éteint, mais toujours le hautbois soupire. On devine au dehors la nuit, la solitude, le silence...

Et de Jérusalem l'herbe cache les murs.

Si du fond nous passions à la forme, il serait aisé d'en montrer la pureté, la clarté, la précision et l'exactitude. La beauté de cette dernière page n'est pas seulement une beauté sainte ; c'est une

beauté saine. Gœthe, je crois, a dit : le classique est sain, le romantique est malade, et selon cette définition encore, le musicien de *Samson* est un grand classique.

L'interprétation de *Samson* à l'Opéra est, dans l'ensemble, au-dessous de ce qu'elle fut à l'Éden. Dans l'ensemble, ou dans les ensembles plutôt. L'orchestre et les chœurs sonnaient autrement là-bas. Je me rappelle encore l'impression délicieuse et printanière que produisait l'adorable chœur des jeunes Philistines, au premier acte. Les Philistines cette fois m'ont paru plus mûres, avec je ne sais quoi de mou, de veule et de vieux dans la voix et l'intonation.

Mme Deschamps-Jehin a des notes superbes; elle n'a même que de ces notes-là. On voudrait qu'elle en eût de plus émues, et comment dirais-je ? de plus troublées, de plus inquiétantes. On voudrait aussi peut-être plus de finesse, de poésie, de langueur, quelque chose du Cantique des cantiques. Mais quoi ! l'artiste a de la vaillance, une voix magnifique; si elle ne ravit point, elle satisfait. M. Vergnet au contraire, nous a ravi par la pureté, la grandeur de son style, et par une ardeur qu'on ne lui connaissait pas

Mais d'où vient le « vieillard hébreu » du premier acte? De Marseille sans doute. Il l'y faudrait renvoyer, et confier à une voix moins ridicule le rôle, très important à la fin du premier acte, de cet israélite âgé.

C'est un joli sujet que celui de *Stratonice*, emprunté à un récit de Lucien : *la Déesse de Syrie*. Séleucus Nicanor, roi de Syrie, est sur le point d'épouser une princesse grecque nommée Stratonice. Cependant le fils du roi, le jeune Antiochus, se meurt d'un mal mystérieux, que personne ne peut guérir, ou seulement comprendre. Mais un regard surpris entre le prince malade et Stratonice éclaire le médecin attentif. C'est d'amour que languit le jeune homme, d'un amour partagé par Stratonice, et que les deux jeunes gens allaient héroïquement sacrifier. Séleucus averti refuse le double sacrifice, et met généreusement la main de son fils dans celle de sa fiancée.

Cette édifiante histoire a eu la rare fortune d'inpirer à trois grands artistes un poème, une partition et un tableau, et le prince dilettante ami de tous les arts, qui possède la *Stratonice* d'Ingres, pourrait se donner le triple plaisir

d'écouter devant la toile du peintre les vers du poète et les mélodies du musicien.

Le poète, c'est André Chénier. De *la Déesse de Syrie* il a fait *le Jeune malade*. Il a modifié le sujet, le dépouillant de tout caractère princier d'abord, puis de tout caractère moral. Plus de roi, ni de fils de roi ; plus d'émulation ni d'abnégation d'amour. Le « jeune malade » n'a pas de rival à redouter. De là vient que l'églogue de Chénier est peut-être, des trois œuvres, celle qui laisse la plus complète impression de bonheur. Dès que la jeune fille apparaît au chevet de celui qu'elle vient guérir, il ne reste ni sur le front ni dans l'âme de personne, une ombre d'arrière-pensée ou de regret. Pas une larme, même furtive, ne paiera cette joie, qui n'est faite d'aucun sacrifice. Si Chénier a simplifié le sujet, il l'a surtout poétisé. Il a embaumé son églogue d'un parfum qui manque à la partition et au tableau : le parfum de ia nature et de la nature antique. Il a mis sur les lèvres de son jeune malade des soupirs, des appels aussi passionnés que les élans de Virgile vers la fraîcheur des bois, vers la clarté des sommets où dansent les vierges de Laconie.

O coteaux d'Érymanthe! O vallons! ô bocages!
O vent sonore et frais qui troublais le feuillage
Et faisais frémir l'onde, et sur leur jeune sein
Agitais les replis de leurs robes de lin.
De légères beautés troupe agile et dansante!
Tu sais, tu sais, ma mère, aux bords de l'Érymanthe,
Là, ni loups ravisseurs, ni serpens, ni poisons.
O visages divins! ô flûtes! ô chansons!
. . . .
Oh! portez, portez-moi sur les bords d'Érymanthe!
Que je la voie encor, cette nymphe dansante!
Oh! que je voie au loin la fumée à longs flots
S'élever de ce toit, au bord de cet enclos!

Ni chez le peintre, ni chez le musicien, on ne retrouve cette note rustique et ce sentiment de la nature. Plus classiques tous deux, ils ont encadré la partition et le tableau dans l'architecture d'un palais antique. Le quatuor de l'opéra ressemble étonnamment à la toile d'Ingres. Vous vous rappelez celle-ci : le prince est malade, « l'insensé tremble sous ses tapis ». De son bras ramené par un geste de désespoir, presque de honte, il dérobe son visage au médecin qui l'observe. L'attitude du père est superbe : plus qu'agenouillé, couché de tout son long sur le lit où souffre son fils, les plis de son manteau prolongent sa magnifique silhouette. Quant à Stratonice, elle détourne les yeux. Un peu à l'écart, soutenant d'une main

sa jolie tête, ainsi que la Polymnie antique, elle sourit vaguement ; elle sourit pour elle-même, pour elle seule, d'un fin sourire où se mêlent les plus exquises nuances d'une âme féminine : sourire de modestie et presque d'orgueil aussi ; de confusion et de pudeur, mais de plaisir, de coquetterie et d'amour.

En parlant peinture, il me semble parler musique. Ouvrez la partition et, dans le quatuor en question, vous retrouverez l'ordonnance du tableau, l'économie et l'architecture de l'ensemble ; chez le musicien comme chez le peintre, le dessin plus beau que la couleur, la passion concentrée, n'allant jamais jusqu'au désordre, encore moins jusqu'à la grimace, et ne déformant jamais la beauté. Je vous signale encore la rudesse farouche des réponses d'Antiochus au médecin qui l'interroge, le solo de violoncelle annonçant la venue du roi, surtout la délicieuse entrée de Stratonice. Le médecin, le roi, se sont approchés tour à tour du prince languissant ; la jeune fille arrive la dernière, inquiète et craignant à la fois qu'Antiochus ne parle et qu'il ne se taise. Elle vient lentement, presque malgré elle, et le rythme, jusqu'ici très carré, très rigoureux, prend une grâce,

une incertitude inattendue, comme s'il se troublait lui-même. Il n'y a là qu'une nuance, mais assez fine, assez juste, assez pittoresque surtout, pour évoquer inévitablement le souvenir du tableau, pour nous faire revoir, souriante et confuse, charmante de pudeur et d'amour, la jeune vierge que par un mystérieux accord le peintre et le musicien ont fixée dans la même attitude adorable.

Cet opéra en un acte renferme encore d'autres merveilles : deux airs surtout, l'un que chante le prince mourant, l'autre que chante le roi ; tous les deux sont admirables, et j'aimerais les célébrer. Mais il faut finir. Et voici qu'en me relisant je m'aperçois que je n'ai pas même nommé l'auteur de la partition : il s'appelait Méhul et son œuvre date de 1792.

Cent ans plus tard, vendredi dernier, l'Opéra nous a donné une nouvelle *Stratonice*, paroles de M. Louis Gallet, musique de M. Fournier-Alix. C'est tout autre chose.



TABLE DES MATIÈRES

I. Comédie-Française : *La Mégère apprivoisée* (*Taming of the Shrew*), comédie en quatre actes, d'après Shakspeare, par M. Paul Delair. — Reprise d'*Œdipe-Roi* 1

II. Théâtre du Vaudeville : *Hedda Gabler*, drame en quatre actes, en prose, de M. Henrik Ibsen, traduction de M. le Comte Prozor. 19

III. Théâtre de l'Opéra : *Thamara*, opéra en quatre tableaux, poème de M. L. Gallet, musique de M. Bourgault-Ducoudray 37

IV. Théâtre de l'Opéra-Comique : *Cavalleria rusticana*, opéra en un acte, de MM. Targioni Tozzetti et G. Menasci (version française de M. Paul Milliet), musique de M. Pierre Mascagni. 49

V. Théâtre du Gymnase : *Le Monde où l'on flirte*, comédie en trois actes, de MM. Blum et Toché. — Théâtre du Vaudeville : *La Famille Pont-Biquet*, comédie en trois actes, de M. Alexandre Bisson ; *les Jobards*, comédie en trois actes, de MM. Guinon et Denier 57

VI. Théâtre du Gymnase : *La Menteuse*, pièce en trois actes, de MM. Alphonse Daudet et Léon Hennique. — Petit Théâtre des Marionnettes : *La Légende de sainte Cécile*, de M. Maurice Bouchor, musique de M. Chausson. — Comédie-Française : *Par le Glaive*, drame en cinq actes (sept tableaux), de M. Jean Richepin. 69

VII. Un problème musical : *Le Cas Wagner*, par Friedrich Nietzsche 19

VIII. Concerts du Conservatoire : Second tableau du premier acte de *Parsifal*. — Opéra-Comique : Reprise des *Noces de Figaro* 109

IX. La musique sacrée pendant la semaine sainte. . 125

X. Théâtre de l'Opéra-Comique : *Enguerrande*, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, paroles de MM. E. Bergerat et V. Wilder, musique de M. Chapuis. — Théâtre de l'Opéra : *Salammbô*, opera en cinq actes et huit tableaux, paroles de M. du Locle, d'après G. Flaubert, musique de M. Ernest Reyer. 137

XI. Comédie-Française : Reprise de *Froufrou*, pièce en cinq actes, de MM. Meilhac et Halévy 157

XII. Théâtre du Vaudeville : *Le Prince d'Aurec*, comédie en trois actes, de M. Henri Lavedan . . . 163

XIII. Théâtre de l'Opéra-Comique : *Les Troyens*, de Berlioz 173

XIV. Comédie-Française : *Le Juif Polonais*, drame en trois actes, de MM. Erckmann-Chatrian. — Gymnase : *Un Drame parisien*, pièce en quatre actes, de M. Ernest Daudet. — Odéon : *Mariage d'hier*, pièce en quatre actes, de M. Victor Jannet. 187

XV. Théâtre du Gymnase : *Celles qu'on respecte*, comédie en trois actes de M. Pierre Volff 207

XVI. Grand-Théâtre : Reprise de *Sapho*, pièce en cinq actes. de M. Alphonse Daudet et A. Belot. — Théâtre du Vaudeville : *Les Paroles restent*, comédie en trois actes, de M. Paul Hervieu. — Comédie-Française : *Jean Darlot*, pièce en trois actes, de M. Louis Legendre 217

XVII. Théatre de l'Opéra : *Samson et Dalila*, opéra en trois actes, paroles de M. F. Lemaire, musique de M. Saint-Saëns. — *Stratonice*, opéra en un acte, paroles de M. L. Gallet, musique de M. Fournier-Alix. 245

Compiègne. — Imprimerie Henry Lefebvre, rue de Solferino, 31.